Schneider.

Musik, Klavier und Klavierspiel.

Kleine musik-ästhetische Vorträge

von

Dr. K. E. Schneider.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1874.

Inhalt.

Vorwort.

Was ich der Jugend zu sagen hatte, für die ich diese Zeilen hauptsächlich bestimmte, habe ich in den kurzen „Vorbemerkungen“ zu Anfang des ersten Vortrags gethan. Dem größern Publikum aber, falls es vom Vorliegenden Notiz nehmen sollte, bin ich noch Einiges zu sagen schuldig, was zur richtigen Beurtheilung dieses Schriftchens beitragen wird.

Am Wenigsten bedarf wohl dessen Erscheinen selbst ein Wort der Entschuldigung. Die Musik ist, mit ihrem inhaltlos dunkeln Tonmaterial und ihrer nicht minder dunkeln Gefühlsmalerei, die schwierigste unter den Künsten, sowohl für das nachempfindende Gemüth wie für die eindringende Erkenntniß. Ebenso gewiß ist sie aber wegen ihres nervös sinnlichen, erfreuenden, geselligen Schönklangs die begehrteste, die verbreitetste unter den Künsten. Keine wird mehr geliebt und geübt, keine wird — weniger gefühlt und verstanden. Das ist eine Kluft, die schon

praktisch, in der Produktion wie in der reproduktiven Darstellung die empfindlichsten Uebelstände mit sich führt, noch mehr aber dem denkenden Beobachter sich als ein Mißverhältniß aufdrängt, das nothwendig ausgeglichen werden muß. Diese Ausgleichung aber kann nicht von der praktischen Musik ausgehen, die ja nur schafft und an dem Geschaffenen sich singend und spielend erfreut, sondern allein von der musikalischen Theorie, von der erkennenden und begründenden Musikwissenschaft, am Besten in der Hand eines Solchen, der ausübender Musiker und musikalischer Theoretiker zugleich ist. Und soll es ganz der rechte Mann sein, so muß er zu dieser Doppelseitigkeit noch eine Gabe mitbringen, die in der allgemeinen Durchschnittsbildung der Menschen nicht allzu häufig angetroffen wird, weil sie zur gewöhnlichen Lebensthätigkeit und zu jeder andern Kunstbeschäftigung nicht in diesem Grade gefordert wird: die Empfänglichkeit für die Tiefe, Unendlichkeit, Unaussprechbarkeit der Musik, also für ihre romantische Seite (das Wort im eigentlichsten Sinne genommen), während ihre formale, architektonische Seite sich schon dem gewöhnlichen Verständnisse erschließt. Sich einbilden zu wollen, man sei im Besitz dieser seltenen Gabe, wäre mehr als Hochmuth; aber in der instinktiven Ahnung, man trage erfahrungsmäßig wirklich ein Fünklein von Sympathie für jene Unergründlichkeit der Musik in sich, wird wenigstens der Versuch gewagt und der Kritik die Entscheidung überlassen werden dürfen, ob der allzukühne Unternehmer sich nicht gründlich über seine Befähigung getäuscht habe. Das Werkchen selbst und dessen Publikum mögen über diesen mysteriösen Punkt auch im vorliegenden Falle entscheiden.

Diese Romantik der Musik aber ist es gerade — und zwar

eben aus dem angeführten Grunde —, was in den sonstigen Schriften über Musik, sowohl in den musikalischen Zeitschriften wie in musikwissenschaftlichen Werken nicht zu seinem Rechte kommt. Fast ausschließlich geschichtlichen Untersuchungen und den Tagesneuigkeiten aus der musikalischen Welt geöffnet oder Kritiken der Novitäten bringend, haben sie für jene innerlichste Seite der Musik weder Interesse noch Raum; denn wer sollte, bei der mangelnden Begabung dafür, dergleichen Artikel schreiben, und wer, bei dem idealitätslosen Realismus der Zeit, sie lesen? Auch öffentliche Vorträge über Musik beschränken sich regelmäßig entweder auf geschichtliche Stoffe oder auf theoretische Erläuterungen, aber nicht der hier in Rede stehenden Art, also auf das klarste und faßlichste Material der Musik, wogegen ihre dunkeln Seiten auch hier unberücksichtigt bleiben. Aesthetischer Unterricht endlich an den höheren Lehranstalten wird entweder gar nicht ertheilt, oder er behandelt nur die bildenden Künste — merkwürdiger Weise ohne die Gartenkunst —, wie dies auch in den sogen. „Kunstgeschichten" zur Enttäuschung der unwissenden Käufer der Fall ist; genug, die Musik kommt auch hier am schlechtesten weg. So bleibt denn der einzige Weg zu derartigen Belehrungen die besondere, bloß zu diesem Zwecke unternommene Separatdarstellung. Wer sich den Beruf dafür zutraut, muß sich eigens über diesen Punkt aussprechen, muß die Musik überhaupt unter diesem Gesichtspunkte behandeln. Und eben dasselbe ist es nun auch, womit jene erwähnte Kluft zwischen der Musik als Kunst und ihrer praktischen Ausübung, zwischen ihrer Gefühlstiefe einerseits und ihrer meist gefühllosen Behandlung anderseits ausgefüllt wird. Das Verständniß der Musik, das Mitgefühl mit dem, was man

spielt und singt — das ist's, was im musikalischen Publikum geweckt werden muß.

Und hierbei wiederum wird man sich darauf beschränken dürfen, was das eigentliche Wesen der Musik ausmacht und sich ebendeshalb dem Verständnisse am Meisten entzieht — auf das Gefühl, auf die Gefühlsdarstellung. Denn die Töne, die Melodie des Gesanges, den Klang der Instrumente hört das Ohr und faßt sie zunächst sinnlich auf; aber was all die Töne, Instrumente u. s. w. mit ihrem Getön und Spiel sagen wollen, was dadurch ausgedrückt werden soll — eben das mangelt dem musikalischen Publikum und muß ihm mangeln, weil es nur dunkel angedeutet in den Tönen schlummert und nur zu dem gefühlsempfänglichen Hörer verständlich spricht. Dieser Nachweis, worin das Wesen der Musik, ihre eigentliche Aufgabe bestehe, ist bei Weitem das Wichtigste und Nöthigste — auch in der vorliegenden Darstellung. Und nur noch eine zweite Gruppe musikalischer Grundbegriffe tritt neben jenen ersten Punkt, die gleichfalls das Wesen dieser Kunst mitbestimmen helfen und deshalb auch hier Berücksichtigung finden mußten, weil es die Grundelemente, die allgemeinen Kräfte sind, mit denen die Musik arbeitet und gestaltet: Melodie, Harmonie und Rhythmus. Wer über diese beiderseitigen Begriffe im Klaren ist, bei dem sind bereits die Grundbedingungen für das musikalische Verständniß erfüllt; er weiß, daß er beim Hören wie beim Spielen von Musik hinter den sinnlichen Klang zurückgehen und nach demjenigen lauschen muß, was wortlos daraus redet — nach dem Gefühlsgehalte; er weiß, daß alle Musik, so gut, wie die Fundamente aller übrigen Künste, auf nicht bloß arithmetischen, nein, auf psychologischen Gesetzen, also auf einer

gottgeordneten Organisation des Seelenlebens beruht, an der deshalb menschlicher Aberwitz nicht rütteln darf.

Auf diese Grundbegriffe habe ich im Vorliegenden das Wesen der Musik beschränken zu dürfen geglaubt, in der gewiß richtigen Erwägung, daß wenigstens für jugendliche Leser nur eine möglichst gedrängte Darstellung fesselnd sein, ein dickleibiges Lehrbuch dagegen sie unvermeidlich abschrecken würde. Die heutige Jugend hat an der Masse ihrer Schulbücher ohnehin schon genug zu schwitzen und zu verdauen; zu diesen Popanzen durfte und wollte ich nicht noch einen neuen fügen, am Wenigsten über eine beliebte Kunst, die uns von Anfang an doch fast ausnahmlos die freundliche Seite ihres Wohlklangs zukehrt. Für die Jugend also, und, wie ich glaube, auch für sonstige Musikfreunde habe ich mit dem Dargebotenen gerade genug gegeben.

Daß ich als Abschluß und Anhang zu diesem ersten Abschnitt mich über die praktischen Folgerungen verbreitet habe, die aus dem Wesen der Musik für Lernende wie Ausübende sich ergeben, wird Derjenige nicht überflüssig finden, der weiß, daß diese Materie sonst nirgends zur Sprache gebracht zu werden pflegt, sie, die doch für das leibliche und geistige Wohl des Spielers von der größten Wichtigkeit ist. Aeltern und Klavierlehrer zumal werden mit diesem speciell pädagogischen Abschnitt nicht ganz unzufrieden sein.

Bei der von mir gezogenen Beschränkung auf die wesentlichsten Grundbegriffe der Musik sind nun allerdings andere gleichfalls wichtige Dinge der Musik, wie ihre Scheidung in Vokal- und Instrumentalmusik, die Gliederung dieser beiden Hauptgruppen in zahlreiche Gattungen u. s. w. nicht selbständig besprochen wor-

den. Der aufmerksame Leser wird aber im Verlaufe der Lektüre gewahr werden, daß das Hauptsächlichste auch über diese Gegenstände überall an den geeigneten Stellen in den Text eingearbeitet ist. Um die Eigenthümlichkeiten des Klaviers in's Licht zu stellen, mußten theils die übrigen Instrumente, theils die Singstimme wenigstens nach ihren Haupteigenschaften charakterisirt werden. Und um dem Klavierspieler deutlich zu machen, was er von den Arrangements und Klavierauszügen anderer Kompositionen zu halten habe, mußten diese Schöpfungen in ihrer Originalgestalt — Symphonien u. s. w. in orchestraler Darstellung — dem Klavierklange als Parallele gegenübergestellt werden. Also auch über diese schon etwas ferner liegenden Materien der Musik glaube ich dem Leser Wesentliches und Nöthiges nicht schuldig geblieben zu sein.

Dagegen wird man in der historischen Uebersicht der Tonmeister und ihrer Werke Vollständigkeit vermissen, dies aber dadurch gerechtfertigt finden, daß ja der Held meiner Darstellung das Klavier und Klavierspiel war und ich deshalb nur diejenigen Komponisten heranzuziehen brauchte, welche sich durch Werke für dies Instrument hervorgethan haben. Und deren sind allerdings bei Weitem die meisten, da in der musikalischen Pädagogik der Neuzeit das umfangreiche, allseitig reproduktionsfähige Klavier den allgemeinen Ausgang auch für die produktive Entwickelung der Komponisten bildet, bei manchen sogar der Mittelpunkt ihrer produktiven Thätigkeit Zeitlebens bleibt.

Weniger gerechtfertigt wird man es finden, daß ich in Erwähnung der neuesten Komponisten, die als Lebende uns doch am Nächsten stehen und bei der Mehrzahl der Musikfreunde der größten Beliebtheit genießen, mehr als zurückhaltend gewesen bin.

Aber gerade dieser Umstand ist für den Historiker ein Motiv, ihrer nicht zu gedenken. Wir mitlebenden Zeitgenossen legen den Künstlern unserer Tage durchschnittlich einen höhern Werth bei, als ihnen historisch zukommt, weil uns die persönliche Bekanntschaft, der virtuose Vortrag ihrer frisch entstandenen Werke, die unbewußte Eitelkeit, in ihnen auch uns selbst gefeiert zu sehen, das kritische Auge verschließt. Zur gerechten Würdigung dieser Lieblinge fehlt uns die erste Bedingung: die zeitliche Ferne, der ruhig und klar gewordene Blick, der nur die Gestalt des Künstlers, nur die ausgeprägte Physiognomie seiner Schöpfungen erfaßt, ohne jede persönliche Beziehung zwischen ihm und uns, ohne das blendende Zeitkostüm, das uns Nahestehenden den eigentlichen Kunstgehalt der Tonwerke verhüllt. Fürwahr, die klar blickende, gerecht abwägende Geschichte wird dereinst auch unsere Zeitgenossen lediglich nach diesem Maßstabe ihres bleibenden Kunstwerthes messen, und wohl uns, daß wir nicht Zeugen dieses richterlichen Aktes sind: der Urtheilsspruch würde uns meist nur Enttäuschungen bereiten.

Was dagegen dem Historiker auch jetzt schon ein unbefangenes Urtheil gestattet, das sind die Richtungen und Gattungen der neuern Musik, in denen zugleich der heutige Zeitgeist sich spiegelt. Diese in's Große gezeichneten Gestalten, die ganz bestimmte Züge an sich tragen und gleich ganze Gruppen geistesverwandter Künstler umfassen, auch innerhalb der heutigen Musik zu erkennen und zu charakterisiren, ist schuldige Pflicht des Historikers und habe auch ich mir angelegen sein lassen, ja sogar bis in's Detail durchführen zu müssen geglaubt. Diese großen Strömungen und Strebungen, nicht die einzelnen Künstlerpersön-

lichkeiten, die als lebende und noch im Flusse der Entwickelung stehende auch noch nicht der Geschichte angehören, sind ein sichres und dankbares Material auch schon für den Historiker der Gegenwart.

Dagegen habe ich nach möglichster Vollständigkeit gestrebt in dem eigentlichen Hauptttheile meiner Darstellung, nämlich in der ästhetischen Würdigung des Klaviers und Klavierspiels. Nicht als ob ich eine mechanisch genaue Beschreibung des Instrumentes, eine haarkleine Anweisung zur Technik des Spiels für Anfänger bezweckt hätte. Solchen Erwartungen gegenüber bemerke ich ein für alle Mal, daß rein Technisches und Mechanisches absichtlich von meiner Darstellung ausgeschlossen geblieben ist. Dagegen habe ich mich auch hier auf den letzten und reifsten Standpunkt der Pädagogik des Klavierspiels gestellt und die geistige Auffassung der Kompositionen, die seelenvolle Wiedergabe derselben, dies Ziel aller musikalischen Reproduktion, genetisch zu entwickeln versucht, also gerade dasjenige, was in dem massenhaften Dilettantengeklimper heutzutage vollständig vernachlässigt wird. Für die reifste Altersstufe und über die schwierigsten Aufgaben des Klavierspiels habe ich mich um so lieber ausgesprochen, als darüber aus Büchern, wenigstens in solcher Kürze und Zusammenstellung, wenig zu holen ist und auch im Musikunterrichte, schon aus Zeitmangel, nichts Genügendes beigebracht werden kann.

In einzelnen Punkten bin ich sogar über die Vollständigkeit hinausgegangen, d. h. ich habe mir Wiederholungen oder doch eine ähnliche Ausdrucksweise für eine und dieselbe Sache an verschiedenen Stellen des Schriftchens erlaubt. Dieselben betreffen aber immer entweder ästhetische Grundanschauungen vom Wesen

der Kunst und der Einzelkünste, oder praktische Grundsätze der Musikausübung und dgl. — also Dinge, die pädagogisch von der höchsten Wichtigkeit sind und die man gern zwei und drei Mal sagt, weil es äußerst schwer hält, ehe sie Eigenthum der im Ganzen leicht gearteten Jugend, ehe sie die bestimmende Richtschnur für deren praktisches Verhalten zur Musik werden.

Das Wichtigste, was mir am Herzen lag, erwähne ich zuletzt. Wer als den eigentlichen Pulsschlag der Musik die Gefühlsdarstellung erkannt hat und demgemäß die Musik aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt, der kann unmöglich anders, als zu gewissen Bestrebungen der modernen Musik sich ablehnend verhalten. Dies gilt nicht von ihren gehaltvollen oder imposanten Schöpfungen; also nicht von dem tief seelenvollen, höchst detailfeinen Liede mit Pianoforte-Begleitung, auch nicht von den effektreichen Reform-Opern Richard Wagner's, die trotz ihrer dichterischen wie musikalischen Monstrosität eine Macht der Zeit geworden sind, deren sinnliche Schlagfertigkeit über das sinnliche Geschlecht von heute einen Sieg nach dem andern davonträgt. Meine Polemik richtet sich vielmehr gegen die niedrigste Gattung der heutigen Musik: gegen die gehaltlose, formlose, aber klanglich bestrickende Bravour- und Salonmusik. Ueber deren Herkunft aus dem gemeinsamen Zeitboden mit analogen Kunsterscheinungen zusammen, über ihre Gedanken- und Gefühlsveräußerlichung zu bloß sinnlichen Reizen und Wirkungen habe ich mich im Verlaufe der Arbeit selbst verbreitet; hier wollte ich nur vorbereitend darauf hindeuten, wie die musikalische Aesthetik über diese Gattung denkt. Jeder Ernstgesinnte, der seine Kunst hoch hält und sie in ihrer idealen Reinheit gewahrt wissen will, sieht in der Salonmusik eine Erniedri-

gung der Kunst zum Dienste der Effektsucht, der Genußsucht, der produktiven Hohlheit und Eitelkeit. Die Musiker und Musiklehrer halten natürlich die Hände über ihre Schöpfung, weil sie davon ihre Existenz fristen; und hinter ihrem dreisten Vortritt und Hymnus zieht die ganze vornehme und halbgebildete Welt berauscht und beifalljubelnd einher; auch die unselbständige Jugend kann nicht anders, als sich der vieltausendköpfigen Prozession dieses Baalskultus auf guten Glauben anschließen. Für immer wird dieser Götzendienst allerdings nicht dauern: es wird und muß auch hier ein Umschlag eintreten. Aber so lange er noch nicht gekommen ist, muß man wenigstens die noch nicht Fortgerissenen, die noch Unverdorbenen, muß man auch die Jugend warnen vor jenem Götzendienst der Oberflächlichkeit und Unwahrheit. In dieser Erwägung hat denn auch mich meine sittliche Entrüstung ermuthigt, jener glänzenden und verführerischen Frivolität die Maske vom Gesicht zu reißen, sie in ihrer wahren Gestalt darzustellen und — zu zeigen, wo denn die verschütteten Quellen der Schönheit, der musikalischen Seelensprache eigentlich rauschen. Erhebt Niemand seine Stimme gegen jenes Unwesen, wird das Publikum von keiner Seite auf das grassirende Uebel aufmerksam gemacht, so frißt dies immer weiter, die Produktion wird immer sichrer, immer schamloser, Geschmack und Urtheil werden immer gründlicher irregeleitet und verdorben, der Sinn für das Edle und Gehaltvolle schwindet bis zum völligen Absterben — kurz, die Musik geht ihrem unvermeidlichen Ruin entgegen, der jetzt nur erst als Drohung in der Luft schwebt. Mag immerhin des Einzelnen Stimme verhallen, mögen die Pfeile des Angriffs ihn treffen — er ist sich bewußt, das Beste gewollt, einer todt-

geschwiegenen Wahrheit, vielleicht zum ersten Male, das Wort geredet zu haben.

Die aber das Wort der Wahrheit zuerst hören und befolgen müssen, sind diejenigen, welche diesen Zweig der Musik praktisch in der Hand haben: die Komponisten und Musiklehrer. Nichts Gehaltloses, keinen bloßen Klingklang mehr schreiben und drucken lassen, Nichts davon mehr spielen lassen, sondern ein Stück nach dem andern auch aus dem Unterrichte zurückziehen und ebenso unvermerkt den verlorengegangenen Sinn für das Bessere wieder wecken, zeigen, wie aus den gehaltvollen Tonwerken wirklich das Gefühl, das echt menschliche, Jedem verständliche spricht — fürwahr, die Menschheit müßte von Stein sein, wenn auf diesem rationellen, konsequent und klug durchgeführten Wege nicht die Läuterung des Geschmacks, nicht die Rücklenkung zur guten Musik, sei's auch nur langsam, sollte bewerkstelligt werden können.

Dresden im November 1873.

Dr. Schneider.

Erster Vortrag.

Vorbemerkungen. Motive zum Klavierspiel.

Aus freier Liebe zum Gegenstande und in freier Rede wurden diese Vorträge gehalten, aber erst auf den Wunsch befreundeter Tonkünstler in vorliegender Fassung niedergeschrieben. Diesen Musikern hatte sich nämlich im Klavierunterricht häufig das Bedürfniß fühlbar gemacht, den begabteren und besonders den denkenden unter ihren Schülern noch etwas mehr als technische Anweisungen zu bieten, sie auch über die inneren Seiten ihrer Kunst, über die künstlerische Bedeutung des Klavierspiels unterrichtet zu sehen; außer der bloßen Fertigkeit wünschten sie den Strebsamen auch das Nöthigste über das Wesen der Musik im Allgemeinen, eine kurze Charakteristik der Meister und ihrer Werke, Winke für Auffassung und Wiedergabe der Kompositionen mitzutheilen. Kurz, eine gedrängte Aesthetik der Musik und des Pianofortespiels war ihr Wunsch und — wurde nun die ehrenvolle Aufforderung an den Verfasser. Ob er die Fähigkeit dazu besaß und sich der Aufgabe mit Erfolg unterzog, mögen sie selbst aus dem Schriftchen beurtheilen.

Aber — nehmen Sie es nicht mit übertriebenen Erwartungen in die Hand, nicht mit der Hoffnung auf erschöpfende Vollständigkeit,

nicht mit dem Verlangen nach oberflächlicher Unterhaltung. In ersterer Beziehung erhebt das Schriftchen nicht den Anspruch, über alle erdenklichen, kaum zum Gegenstande gehörigen Fragen Auskunft zu ertheilen, als da sind der Bau des Klaviers, Anweisungen zur Technik des Spiels, Nachweis der einschlagenden Literatur für jede Unterrichtsstufe, Einführung in die Harmonielehre, um sicherer vom Blatt spielen, vielleicht auch ein kleines Stück selbst komponiren zu können. Alle solche und ähnliche Gesichtspunkte sind, wie ich ausdrücklich bemerke, von der vorliegenden Besprechung ausgeschlossen. Die Mechanik des Klavierbaus, Methode und Technik des Spiels fallen ausschließlich dem Klavierunterricht selbst zu, nicht der ästhetischen Betrachtung; Belehrung über derartige Dinge dürfen Sie also in Vorliegendem nicht suchen. Wünschen Sie dagegen etwas Eingehenderes über die Musik selbst zu hören; wollen Sie sich über Ihr Instrument, über die Kunst des Klavierspiels eine edlere Ansicht verschaffen, verlangen Sie eine gedrängte Charakteristik der hauptsächlichsten Meister und ihrer Werke, Winke, wie Sie ein Tonstück anzugreifen und sich damit vertraut zu machen haben, so kann Ihnen das Schriftchen vielleicht von einigem Nutzen sein.

Aber auch schönrednerische Unterhaltung für Ihre Mußestunden dürfen Sie von ihm nicht erwarten. Unsere materialistische Zeit, der der Aufblick zu allem Idealen, die Zusammenfassung der zerstreuten Erscheinungen unter die Idee abhanden gekommen ist, neigt ohnehin zur Oberflächlichkeit, zur schnell fertigen, schnell wechselnden Genußsucht. Gegen dies Uebel ist das sicherste Heilmittel die Hinweisung auf das Bessere und Tiefere, was hinter der Oberfläche der Dinge, hinter dem blendenden Scheine schlummert, und das alle denkenden Köpfe zu ergründen sich bemühen. Zumal an der Jugend, die der Träger einer bessern Zukunst sein soll, würde man sich versündigen, wollte man auch sie zur Leichtfertigkeit, zur Gedankenlosigkeit anleiten; vielmehr ehrt man strebende Jünglinge und Jungfrauen, wenn man ihnen nur Gutes und Gediegenes zumuthet, sie die höchsten Güter der Menschheit in demüthiger Hingebung verehren lehrt.

Aber auch der Gegenstand selbst ist fürwahr kein solcher, dem mit wohlfeilen Phrasen oder mit vornehmer Suffisance beizukommen wäre. Nein, er zählt sogar zu den ernstesten und tiefsten, welche menschliche Forschung von jeher beschäftigt haben und der auch bei uns, den Nach-Denkenden, die edelsten Geistes- und Gemüthskräfte unter die Waffen ruft.

Scheuen Sie deshalb vor dem inhaltvollen Stoffe nicht zurück, und nur für das Eine lassen Sie uns sorgen, daß wir den schwierigen mit möglichster Klarheit durchdringen und ihn in eine lesbar gefällige Sprache kleiden, die auch den Widerstrebenden für ihn einnimmt. Bei solchem Bemühen werde ich Ihnen am Ehesten verständlich, Sie am Sichersten für den Gegenstand gewonnen sein.

Sie sind Klavierspieler, meine jungen Freunde, oder haben Lust es zu werden. Wissen Sie aber wohl auch, was es damit auf sich hat? — Sie unternehmen damit einerseits etwas höchst Schwieriges, was außer der körperlichen Anstrengung zugleich die Hingabe des ganzen innern Menschen fordert, und was den äußersten Fleiß, die unermüdlichste Ausdauer voraussetzt, wenn man nur einigermaßen Erfolg und Freude davon haben will. Und selbst, wenn man Mühe und Zeit daran wagt, legt man oft den Grund zu spätern Körperübeln, meist zu nervöser Zerrüttung. Zudem aber droht Ihnen gerade auf diesem Gebiete eine so massenhafte Konkurrenz, daß Tausende es Ihnen zuvorthun und Sie Ihre ganze Willenskraft zusammennehmen müssen, um nicht von vornherein die Lust zu verlieren. Anderseits aber ist Ihr Unternehmen auch wieder ein höchst edles und genußreiches im besten Sinne, weil Sie damit dem weihevollsten Gebiete menschlicher Thätigkeit überhaupt dienen, nämlich der Kunst, die nichts Geringeres ist, als eine von den Verwirklichungen des Göttlichen auf Erden, worin sie nur die Religion und die Wissenschaft als ebenbürtige Schwestern neben sich anerkennt. Allerdings ist die Kunst nicht so geistig, wie die Wissenschaft, nicht so direkt auf Gesinnung und Leben einwirkend, wie die Religion; aber sie hat vor

beiden voraus das Zusammenwirken von Sinnlichem und Geistigem und wird eben dadurch mehr ein Abbild der Weltkräfte im Großen, in denen ja auch Materie und Geist geheimnißvoll verwebt sind, wendet sich mehr an den ganzen Menschen nach seiner leiblichen und geistigen Natur und macht deshalb auch mit jedem ihrer Werke einen so befriedigenden Eindruck, weil es nicht einseitig bloß unser geistiges Theil, sondern ebensosehr unsere leibliche Seite in Anspruch nimmt, uns also in ein Gleichgewicht, in eine Harmonie unserer beiden Naturen einwiegt, die wir auf keinem andern Gebiete wiederfinden. Und in der Musik, der Sie speciell dienen, steigert sich dieser Reiz noch durch das Dunkel, welches dieser Kunst eigen ist und woraus sich — wie Sie bald hören werden — alle ihre eigenthümlichen Wirkungen, auch ihre Beliebtheit, ihre universale Verbreitung u. s. w. erklären.

Schon die Art und Weise, wie die meisten Menschen zur Musik geführt werden, hat etwas Magisches: wir wissen selbst nicht, wie wir dazu gekommen sind. Gewöhnlich fällt der Anfang in unsere Kinderjahre hinauf, wo wir noch unzurechnungsfähig und willenlos waren und noch nicht aus bewußtem Entschlusse handelten. Aber auch, wo die Entscheidung in die spätere Zeit der Mündigkeit fällt, haben die Beweggründe meist etwas instinktiv Zwingendes, selbst dann, wenn sie außerhalb unserer eignen Entschließung liegen; ein sinnlicher Zug der Menschennatur, der schon im bewußtlosen Kinde sich regt, oder allgemeine Zeitmächte pflegen dabei sehr mitsprechende Faktoren zu sein. Lassen Sie uns einmal zusehen, ob dem nicht wirklich so ist; ja bleiben wir in unserm eignen Kreise stehen und fragen wir uns: „was hat dich, mich u. s. w. zur Musik, zum Klavier geführt?“ —

Echt kindlich war's und deshalb ganz verzeihlich, wenn uns der bloße Nachahmungstrieb dazu bestimmte. Wir sahen die Nachbarskinder oder andere unserer kleinen Freunde Klavier lernen — warum hätten wir's nicht auch gedurft? warum sollten jene einen Vorzug vor uns haben? - Doch diese unschuldige Kinderei wäre vielleicht

noch nicht hinreichend gewesen; aber unsere Aeltern und Angehörigen glaubten, es gehe in der That nicht anders, das Kind müsse Klavierspielen lernen: es sei jetzt einmal Mode und gehöre zum guten Ton, ja es sei Ehrensache, die man als gebildeter Mensch Anstands halber nicht außer Acht lassen dürfe u. s. f. Wie gesagt, ich kann Ihnen keinen Vorwurf daraus machen, wenn Ihr Ritterschlag zu Klavierhelden unter so äußerlichen Auspicien erfolgt ist; und nur zu wünschen bleibt, daß die Ihrigen jenen ersten Weiheakt nie haben zu bereuen, Sie selbst das angefangene Werk nicht haben aufzugeben brauchen. Aber die Lehre wollen wir uns daraus nehmen und sie in unserer eignen Praxis zu gewissenhafter Anwendung bringen, daß wir die uns Anvertrauten nicht wieder aus denselben äußerlichen Rücksichten zur Musik bestimmen, sondern nur unter der einzigen stichhaltigen Bedingung, daß das Kind neben der immer unklaren Lust auch unverkennbare Anlage zur Sache habe. Für letztere aber muß vor Allem ein glückliches Gehör gefordert werden, so daß das Kind einen angeschlagenen Ton richtig treffen, eine gehörte Melodie mit reiner Intonation nachsingen kann — dies ist das Haupterforderniß. Besitzt der kleine Adspirant außerdem noch Handgeschick, eine gewisse Anstelligkeit für praktische Dinge, verräth er einen natürlichen Eifer, seine Sachen mit Ernst anzugreifen und dauernd dabei auszuharren, so darf man die wesentlichsten Bedingungen für erfüllt halten. Als seltene, beiläufige Spielerei mögen die frühesten Uebungen immerhin in die ersten Schuljahre des Kindes fallen, wo ja die Aneignung der einfachsten Formen und Größen, Buchstaben und Zahlen mit Erlernung der Tasten und Töne auf einem Wege der erwachenden Geistesthätigkeit liegt; aber immer gehe das Geistige dem Künstlerischen, das Nöthige dem bloß Angenehmen voran: jenes ist die eigentliche Nahrung für den kleinen Verstand, dieses nur ein Reiz für Ohr und Hand. Und dieser Grundsatz bleibe maßgebend für die ganze Folgezeit! Alle unsere Musiker wären tüchtigere, geistvollere Spieler, wenn sie gebildetere, geistigere Menschen wären.

Unwillkürlich sind wir mit dem Gesagten bereits der zweiten

Frage nahegetreten, welches denn nun die allein maßgebenden Motive zum Musiklernen seien und wer sich demzufolge wirklichen Beruf dafür zusprechen dürfe. Seien Sie auch hier auf Ihrer Hut vor Täuschungen und geben Sie nicht wieder verlockenden Reizungen von außen nach. So ist es z. B. noch keine Garantie für den musikalischen Beruf, wenn Jemand an der Fertigkeit Anderer, am Schönklange einer Komposition seine Freude hat. Und auch der Umstand genügt noch nicht, wenn Jemand von dem innigen Wunsche beseelt wäre, sich und Andern eine edle Unterhaltung zu bereiten, seine freien Mußestunden auf das Würdigste auszufüllen, dem ganzen Leben eine künstlerische Weihe, eine Art von Verklärung zu verleihen. Vielmehr ist die Frage entscheidend, die ich hiermit auch an Sie stelle: „ging in Ihnen etwas vor, sprach etwas in Ihnen, wenn Sie Musik hörten? Jauchzte oder klagte Ihr Herz mit den Melodien? Fühlte Ihr innerer Mensch alles Das mit, ja, ging in Ihnen Dasselbe vor sich, was in der Musik von Leidenschaften stürmte oder von Versöhnung und Frieden lag?“ — Können Sie auf diese Gewissensfragen mit einem freudigen Ja antworten, — nun wohl Ihnen! Dann haben Sie nicht bloß Liebe zur Sache gehabt, haben nicht bloß Talent dazu — nein, dann sind Sie eine musikalische Natur, begabt und berufen zur Ausübung dieser heiligen Kunst. Denn das ist ja eben das innerste Wesen und Geheimniß der Musik, daß sie Herzenssprache, Erguß und Gesang der Seele ist, wie keine andere.

Zweiter Vortrag.

Das Wesen der Musik: die Gefühlsdarstellung.

Glücklich also preisen wir Jeden, der nicht allein aus innerm Drange, nein, aus wirklicher Seelenverwandtschaft mit der Musik sich dieser Kunst widmet: denn dann trägt er eben Dasjenige schon in sich, was ihr eigentliches Wesen ausmacht und worauf sie bei ihren Jüngern am Meisten rechnet, nämlich — Gefühl, ein starkes, tiefes Gemüth. Die Musik ist Gefühlssprache, Seelenbewegungen sind ihre specielle Aufgabe. Hiervon werden wir uns überzeugen, wenn wir einmal die Musik in Vergleich mit den übrigen Künsten stellen und sodann, uns auf sie allein beschränkend, ihr Material untersuchen, woraus sich alsdann dasjenige Gebiet ergeben wird, welches jenem Materiale analog ist und deshalb die eigentliche Sphäre der Musik ausmachen muß.

Die andern Künste stehen nämlich entweder tiefer als die Musik und bringen es noch nicht zu Seelenbewegungen, wie die bildenden; oder aber sie gehen darüber hinaus und geben mehr, als bloße Seelenbewegungen, geben Gedanken, Handlungen, Lebensbilder in der geistig klaren Wortsprache — die Poesie. Zwischen beiden steht die Musik mitten inne, jene, die bildenden Künste, als weniger aus-

drucksvoll hinter sich lassend, zu dieser, der Poesie, als der reifern Schwester, in geahnter Verwandtschaft emporstrebend, ja sich manchmal mit ihr verbindend, sie wohl gar stellenweise überragend.

Betrachten Sie ein Gebäude — wie bewegungslos starr, wie lautlos still steht es vor uns! Leben ist hier noch keins, vertraute, gefällige Lebensformen treten uns noch nicht entgegen. Solch ein Bauwerk steht gleichsam noch unter dem Niveau des Lebens, schläft noch in der dumpfen Nacht der Elemente; nur Stein, Masse, Schwere haben sich zu den einfachsten Linien und Formen steif geometrisch gegliedert. Im Ganzen liegt die Kunst und die sie durchziehende Lebensidee hier noch im Stadium der Erstarrung. — Einen starken Schritt aufwärts thut die Bildhauerei, den ersten Schritt in das Reich des Lebens, des organischen Lebens: die edelgebildete Menschengestalt steht vor uns, aber — gleichfalls noch zum todten Stein gefesselt, noch bewegungs- und sprachlos. Der Drang zum Leben regt sich, erstarrt aber sofort in diesem ersten Aufleuchten und bleibt stiller, kalter Marmor, der uns mit der ganzen Wehmuth des Unerfüllten, mit der schönen Trauer, noch seelenlos, noch ohne Leben zu sein, anblickt. — Abermals ein Schritt aufwärts zur Verwirklichung der Lebensidee vollzieht sich in der Malerei: das Licht und mit ihm der Farbenglanz der lebendigen Welt dringt in die Kunst ein. Die ganze Gestaltenfülle der Wirklichkeit, alle Lebensgebiete der weiten, schönen Gotteswelt stellen sich dieser reichen Kunst zu freudiger Dienstbarkeit; aber — auch sie bleiben noch ohne Bewegung, bringen es noch nicht zum wirklichen Leben. Die Figuren auf einem Bilde thun nur so als lebten sie, ahmen die Bewegung nur nach, scheinen nur zu sprechen, zu handeln; aber — Sie hören Nichts, es bleibt still auf dem Bilde: auch diese Kunst bleibt noch an den Raum, auf die Fläche gefessellt.

In der Musik aber? — O, da fängts an sich zu regen, da wird's zum ersten Mal lebendig in der Kunstwelt. Der bis dahin stumme Stoff wird in Erschütterung versetzt, der harte Körper erzittert — und aus seinem Innern dringt, wie der verhaltene Athem seiner

Seele, ein Schall, ein Klang, klingt der artikulirte musikalische Ton das Darstellungsmittel der Musik. Er ist das Erste von Bewegung in der aufsteigenden Kunstentwickelung, die erste Bebung des Innern der Körperwelt, auch unseres Innern, unseres Gemüths- und Seelenlebens, nachdem die bildenden Künste nur die äußere, ruhende Welt in stummen Formen verkörpert hatten. Dieser Fortschritt über die bildenden Künste hinaus drängt nicht nur zwingend und unmittelbar auf die Musik hin, die hier als die nächst höhere Stufe in der Verwirklichung der Künste mit innerer Nöthigung gefordert wird; nein, auch ihr Wesen, ihre Aufgabe, ihr ganzer Inhalt ist mit dem ersten erklingenden Tone angedeutet: das Reich der Töne, die Musik selbst als die Kunst der Töne hat das menschliche Innenleben, die Welt der Gefühle und Stimmungen zum Gegenstande. Wenigstens ist dies ihre eigentliche Domäne; und was man ihr sonst noch zuspricht, kann nur halb, nur uneigentlich ihre Aufgabe sein. Doch — seien wir in diesem Punkte vollkommen unbefangen, vollkommen unpartheiisch und gerecht.

Halten wir daran fest: der Ton ist das Erste von Bewegung in der Kunst, Töne sind selbst eine Bewegung, ein Verlauf hinter einander — so kann denn auch durch die einander folgenden Töne der Musik eine wirkliche Bewegung, irgend ein Verlauf von Tönen im Naturleben, in der Menschenwelt nachahmend dargestellt werden; die Musik kann elementare Geräusche und Klänge, kann Sturm und Donner, das Murmeln des Wassers, Vogel- und sonstige Thierstimmen, menschliche Rufe, Signale u. dgl. nachbilden — und Sie wissen, wie glücklich Haydn diese Natursprache in seinen „Jahreszeiten" und der „Schöpfung" geredet hat, wie majestätisch er die Sonne aufgehen, wie still den Mond durch die Nacht wandeln läßt. Er macht in seiner Musik den Hahn krähen, den Frosch quaken, das Pferd wiehern, den Löwen brüllen — eine Tonmalerei, die eben deshalb in der Musik möglich ist und auch erlaubt sein muß, weil sie mit der Bewegung ihrer Töne hinter einander auch jeden sich fortbewegenden Naturverlauf nachahmen kann. Und so gut die Musik

Bewegung darstellen kann, muß sie auch das Gegentheil davon, nämlich Ruhe, Ausdehnung in die Breite, die ja gleichfalls unter den Begriff der Räumlichkeit fällt, darstellen dürfen. Auch solche Tongemälde von Frieden, Weite u. s. f., liefern die Tonwerke der besten Meister in reicher Zahl.

Nun ist aber Dasjenige, was sich in unserm Innern regt, unsere Gedanken, Gefühle, Willensentschlüsse gleichfalls nur Bewegung, es sind dunkle Regungen der Seele; oder aber es können ruhige Zustände, Stimmungen sein, in denen ein und dasselbe Gefühl uns eine Zeit lang gleichgehalten und stehend beherrscht. Und diese Stimmungen und Gefühle sind nun eben die bestimmte und auserwählte Provinz der Musik. Erst mit dieser Darstellung des Innenlebens — und zwar der untern Sphäre desselben, der Gefühle, während die höhere der lichte, denkende Geist ist — kommt die Musik zu ihrem wahren Wesen.

Haben Sie sich wohl schon einmal belauscht, was eigentlich beim Fühlen in uns vorgeht? Nichts Anderes als eine Bewegung der Seele, entweder nach oben, oder nach unten, eine Abweichung vom ruhigen, nüchternen Alltagsniveau unseres gewöhnlichen Verhaltens. Fühlen Sie sich z. B. freudig erregt, stimmt sich Ihr Gemüth zur Heiterkeit auf, so nimmt Ihr innerer Mensch sehr bemerkbar einen Zug aufwärts. Ueber den kühlen Gleichmuth, der uns für gewöhnlich beherrscht, fühlen wir uns hinausgerückt, unser ganzes Innere schwebt hoch oben im freien Aether der Freudigkeit und blickt scherzend herab auf die kleine Welt drunten mit all ihrem Elend. Ja dieser Aufschwung in die Höhe kann sich selbst bis zur Erhabenheit steigern, wenn Sie z. B., von einem großen Gedanken oder von einem mächtigen Gefühl geschwellt, mit den vollen Segeln des Pathos dahinfahren und bis in den Himmel der Begeisterung, des Entzückens weltvergessend hinauffliegen. Die Bewegung nach unten aber nimmt die Seele, wenn sie, niedergedrückt von körperlichem Schmerz oder von innerm Leid, unter die Fläche ihrer gewöhnlichen Stimmung sinkt und im Dunkel des Grams, der Wehmuth, der Entsagung

trüb und matt dahinschleicht — eine wahre Grablegung und Höllenfahrt der Seele, dem Tode selbst verwandt und benachbart.

Jedoch so sorgfältig Sie sich auch in den Momenten des Fühlens beobachten mögen, der Prozeß selbst bleibt Ihnen dunkel. Sie sind über Ihre Gefühle weder sich selbst klar, noch können Sie Andern eine Vorstellung davon geben. Es sind nur allgemeine, andeutende Redensarten, womit wir dies versuchen. „Es war mir so wohl oder so wehe," rufen wir aus, um einen Gefühlseindruck zu schildern; „es war mir eigenthümlich, wunderbar zu Muthe" und Aehnliches. Wie uns aber zu Muthe war, was überhaupt im Augenblicke des Fühlens in uns geschah, das können wir nicht angeben. Und damit dies selige Dunkel ja nicht gestört werde, behauptet das Gefühl auch gegen die Außenwelt eine ablehnende Haltung, eine fast stumpfe Gleichgültigkeit. In den Augenblicken des Fühlens haben wir durchaus kein Interesse, uns irgend ein Ding genau anzusehen, seine Form aufzufassen, wie der Zeichner, der Naturforscher. Im Gegentheil, die Dinge verschwimmen dem gefühlstrüben Auge, und nur flüchtig streift sein Blick über die wechselnden und mannigfaltigen, ohne eins derselben festzuhalten. Reale Bestimmtheit, scharfe Umgrenzung liegt dem Gefühl völlig fern. Ebenso unmöglich ist es uns in den Momenten der Empfindung nachzudenken, zu prüfen, zu entscheiden; gedankenlos und willenlos zu sein, was wir sonst möglichst vermeiden, ist uns in solchen Augenblicken ganz gemäß, ganz willkommen: geistige Arbeit und Thatkraft sind mit dem Gefühle gleichfalls unvereinbar — fürwahr, ein eigenthümlicher Seelenzustand, in dem wir uns kaum wiedererkennen. Fast sitzen wir wie in einem Nebel, wie im Dämmerlicht des Mondes. Kein Objekt unserer Umgebung erkennen wir mehr, die Welt liegt wie verhüllt — das Gefühl ist nicht bauend, sondern auflösend; aber in unser Inneres blicken wir tiefer hinab, versenken uns in den sonst verschlossenen Naturgrund, dem wir und alle Dinge im letzten Grunde entstammen, verlieren uns ahnungsvoll in die

Höhen des Erhabenen, des Unendlichen. Ja, mehr noch als der spekulative Gedanke ist das Gefühl das Vermögen der Unendlichkeit. Jedes Gefühl verzittert, eben weil sein gestaltloses Dunkel nichts Bestimmtes mehr enthält, wie die gleichfalls leere Unendlichkeit, hinaus in die ungeahnten Fernen und Weiten des Unermeßlichen, des Ewigen. Wir wissen in solchen Momenten der Entzückung Nichts mehr von uns, gehören der Erde nicht mehr an, die Seele allein fliegt durch das gegenstandlose Weltall. „Die Augen gehen uns über," sagen wir in solchen Momenten, „göttlich, himmlisch ist uns zu Muthe, wir möchten die ganze Welt vor Wonne umfassen, der ganzen Menschheit selig an's Herz sinken." Diese dem Gefühl wesentliche Ahnung des ihm verwandten Unendlichen und dies sich Verlieren in's Unendliche ist es im Grunde, was man unverstandenermaßen die Tiefe des Gefühls nennt; hierauf beruht der zauberähnliche Eindruck, den Gefühle auf den ganzen innern Menschen ausüben, wenn wir nach etwas Bedeutendem, das wir gesehen oder gehört, mit uns allein sein wollen, die Stimmung so lange als möglich festzuhalten suchen, das nüchterne Erwachen, das denn doch einmal eintreten muß, scheuen und beklagen.

Wenn Sie nun mit dem dunkeln Gefühl den Ton vergleichen, dies Organ der Musik — ergiebt sich da nicht eine überraschende Aehnlichkeit, die beide auf einander hinweist? Und wenn sich diese innere Verwandtschaft als richtig bewährt, wird es Ihnen dann nicht zur freudigen Ueberzeugung werden, daß die Kunst der Töne zugleich die Kunst der Gefühlsdarstellung sein müsse, daß die Musik Gefühlssprache sei? Denn auch der Ton ist dunkel, inhaltlos dumpf, wie das Gefühl. Ein bloßes Erdröhnen des elementaren Stoffes, ein bloßes Erzittern der Luft, die wellenförmig an unser Ohr getragen wird, hat der Ton absolut keinen Inhalt. Man kann sich bei ihm Nichts denken, ihn nicht verstehen; kein Sinn spricht aus ihm, keine Bedeutung kann man in ihn legen, kein Bild, kein Gedanke kommt uns bei seinem

Erklingen, jede Bestimmtheit, alles Geistige ist ihm versagt. Wie anders dagegen das Wort! Das ist wie der lichte Tag, in dessen Helle die Dinge der Welt klar vor unsern Augen liegen. Sobald Sie ein Wort aussprechen oder hören, wird sofort ein Bild, eine Vorstellung vor Ihrem Innern lebendig, tritt ein Begriff, ein Gedanke in Ihr Bewußtsein, und diese Dinge können Sie auch Andern deutlich machen, Jedermann versteht und behält sie. Der Ton dagegen hat nichts Geistiges in sich, er übt auf das Denkvermögen, auf Willen und Entschluß, auf das praktische Handeln nicht den mindesten Einfluß: nur sinnlich berührt er uns; die sinnlichste Seite unseres Innern — und das ist eben das Gefühl — wird von ihm getroffen, wahlverwandt angeregt. Wie das Gefühl eine Regung in der niedrigsten Sphäre unseres Innenlebens ist, ohne einen Lichtschein des Geistes oder der Erkenntniß, so ist auch der Ton nur ein Erbeben in der untersten Schicht der Lebensorganismen, nämlich in der dumpfen, geist- und bewußtlosen Körperwelt. Dort eine Bewegung in der niedrigsten Sphäre unserer Innerlichkeit, hier ein ebensolches Regen auf der niedrigsten Stufe des Weltlebens überhaupt, nämlich im todten Stoffe — sehen Sie, welche Korrespondenz zwischen beiden, Gefühl und Ton! In beiden vollzieht sich derselbe Prozeß, nur auf zwei verschiedenen Gebieten; beide sind also einander gleichartig und ebenbürtig, sind für einander bestimmt und drücken sich durch einander aus.

Was aber vom einzelnen Tone gilt, das gilt auch von den Tönen überhaupt und von der Musik, als der Kunst der Töne, im Ganzen. Bilder der Außenwelt, Landschaften und dgl. kann sie nicht malen, höchstens Bewegung und Laute darin nachahmen; geistige und sittliche Begriffe, z. B. Glaube, Buße und ähnliche kann sie nicht veranschaulichen, wie die Weimar'sche Schule mit ihrer Programmmusik sich erkühnt hat: denn wie könnte man Klares durch dunkle Töne wiedergeben oder gar verdeutlichen? Höchstens, sofern diese Gebiete Malerei der Bewegung oder Ruhe

zulassen, und vor Allem, sofern sie Gefühle oder Stimmungen wecken, kann die Musik sich ihrer bemächtigen, nicht aber nach ihrer plastischen oder gedanklichen Seite. Gefühle und Stimmungen dagegen, und diese einzig und allein kann die Musik mit ihren dunkeln Tönen darstellen. Was dunkel in unserm Gemüthe lebt, was uns, entweder mit einem Aufschwunge über unsere Alltagsstimmung, freudig erregt, oder, mit einer Senkung abwärts, trübe stimmt — diese dunkeln Seelenbewegungen klingen treu aus den dunkeln Tönen wieder. In diesem Gebiete hat die Musik ihre Stärke, ihre Aufgabe; hier ist es, wo sie, wie wir oben sagten, die Poesie überragt. Wohl ist die Poesie, vermöge des Wortes, ungleich klarer, bestimmter, geistiger als die Musik, und eben deshalb geeignet, die Welt des bewußten Handelns, die ideenbewegte Geschichte, sittliche und sociale Probleme darzustellen. Aber für die warme, breite Gefühlsentfaltung mit dem unendlich mannigfaltigen Spiel ihrer Bewegungen, mit dem Bedürfniß behaglichen Verweilens und Austönens oder stürmischer Eile und Leidenschaft, mit dem Wechsel von lautem Jubel und stillem Weh — wie arm ist dafür der kurze, klanglose Wortlaut, wie modulationslos die Wortsprache der Dichtung für diese Hochfluth und diesen Tiefgang der Affekte! Auch wenn die Dichtung von dem volltönendsten, biegsamsten Organe recitirt wird, kann sie nicht entfernt so malen, so an's Herz dringen, wie die Klänge der Musik, zumal der seelenvollen Menschenstimme. Der Ton dagegen ergreift Nerven und Gemüth, kann, wenn er ausgehalten wird, die breite Sättigung und glückliche Fülle des Gefühls malen, kann, in leicht hüpfender oder rollender Figuration, den tändelnden Scherz, das wilde Wogen der Leidenschaft versinnlichen. In den vollen Akkorden hören wir den warmen, reichen Vollklang des Gemüthes, in dem leisen Beben und Verstummen den Schmerz, das Leben selbst verenden — wo hat die Sprache, die Dichtung nur entfernt etwas von dieser Malerei der Tonwelt, von dieser überwältigenden Wahrheit der Gefühlssprache? —

Nein, in dieser Spähre ist und bleibt die Musik allezeit die unbestrittene Meisterin, unbestritten wenigstens für Alle, die mit gründlicher Forschung und Erkenntniß sich über ihre Aufgabe und ihre Schranke, über das, was sie leisten und was sie nicht leisten kann, klar zu werden bemüht haben.

Möchten Sie an diesem königlichen Vorzuge unserer Kunst unter allen Wandlungen und Anfechtungen festhalten und ihn sich durch Nichts verkümmern lassen, auch nicht durch die sentimentale Auffassung, welche gerade die Kehrseite des eben gerühmten Vorzugs bildet: daß nämlich auf den Werken der Musik eine unaussprechliche Wehmuth liege, die Wehmuth nämlich, es mit all ihrem Getön doch nie zur vollständigen Klarheit zu bringen. Es ist wahr, die Musik verfügt über einen unendlichen Reichthum von Tönen, sie modelt und verändert ihre Themen zu tausenderlei Gestalten, ja die ganze Methode der Variation, der thematischen Wiederholung und Durcharbeitung, entspringt schließlich nur aus dem Unvermögen, einen Gedanken mit einem Male treffend aussprechen zu können. Denn nur in diesem Unzulänglichkeitsgefühl nimmt die Musik immer neue Anläufe, versucht es in allen Formen, ist unermüdlich und unerschöpflich in dem Bemühen, etwas ausdrücken zu wollen, was sie doch mit dunkeln Tönen nie und nimmer kann. Aber was hier als ein Mangel, als beklagenswerthes Unvermögen hingestellt wird, ist doch im Grunde nur die in's Weinerliche verkehrte Bestätigung jenes gesunden und unvergleichlichen Vorzuges, jener Herrschaft der Musik in der Gefühlsdarstellung, worin ihr keine Rivalin gleichkommt.

Daher haben denn auch nur Gemüthsmenschen Anlage zur Musik, seelisches Mitgefühl von ihrer Tiefe, wogegen verständige Köpfe ihr nur von der formalen, arithmetischen Seite beikommen, ohne Empfänglichkeit für ihre romantische Unendlichkeit und Unaussprechlichkeit. Und diese Gemüthsmenschen greifen wiederum dann am Liebsten zur Musik, wenn sie sich im Herzen recht innig, recht warm angeregt fühlen, oder wenn ein kleiner Kreis solch

gleichgestimmter Gemüther sich zusammenfindet, wogegen die zerstreute Gesellschaft des Salons oder das bunt zusammengewürfelte Publikum des Konzertsaals die ungeeignetsten Empfänger für musikalische Seelensprache sind — es sei denn, daß die Uebermacht dieser Seelensprache auch die Unberufenen in die weihevolle Stimmung bannt. Die gleiche Wahrheit wiederholt in größerm Maßstabe die Geschichte. Nur lyrisch angeregte Epochen des Völkerlebens und lyrisch begabte Völker waren allezeit die musikalisch genialsten und produktivsten — voran das deutsche Volk, das, wie kein anderes, durch alle Wandlungen seiner politischen Geschichte, durch all die mühsamen Prozesse der musikalischen Erfindung und Entwickelung hindurch, in allen Gattungen, für alle Bedürfnisse und Standpunkte des Verständnisses sich als das wahrhaft auserwählte Volk für Musik bewährt hat. Selbst Uebertreibungen und Verirrungen vollzogen sich hier am Gründlichsten, weil hier allein Garantie geboten ist, daß sie von der angebornen Naturkraft am Unschädlichsten werden überwunden werden können.

Dritter Vortrag.

Die Grundfaktoren der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus.

Bisher haben wir die Musik nur ihrem Grundwesen nach als gefühlsdarstellende Kunst kennen gelernt. Zu ihrem Wesen gehört aber ebenso sehr auch, mit welch weiterm Material sie arbeitet, aus welchen Elementen sie sich aufbaut und gliedert. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind die nächsten Objekte unserer Besprechung.

Wie der erfüllende Lebensodem der Musik das Gefühl ist, so ist die Melodie in der Musik der zusammengedrängte, klar sprechende Ausdruck des Gefühls. Schon nach der Abstammung des Wortes ist die Melodie Gesang, warmer, aus dem Innern quillender Seelenerguß (Kantilene), also, im Total der Musik betrachtet, der beherrschende, scharf ausgeprägte Gefühlszug eines Tonstücks, Dasjenige, was der Komponist uns eigentlich hat sagen wollen, und die verständlichste Weise, es zu sagen. In der einstimmigen Gesangmusik ist daher die Melodie der Gesangzug der Singstimme selbst, im mehrstimmigen Gesange der Tonzug der

Oberstimme. Im Orchester der Instrumentalmusik wird sie, als das Hauptmotiv oder Thema, gleich zu Anfang meist von den klanghellen, dominirenden Geigen intonirt, dann aber, im weitern Verlaufe des Stücks, als dessen durchgehender Grundgedanke und leitender Faden, von all den Instrumenten je nach ihrer eigenthümlichen Individualität ergriffen und durchgeführt. Das reine Gefühl aber, wenn es wirklich empfunden ist, giebt sich immer einfach und kunstlos, Jedermann verständlich und von Jedem nachzuempfinden. So bewegt sich denn auch die musikalische Melodie in möglichst einfachen, gefühlsverständlichen Intervallen und in der überschaulichen Begrenzung einer bestimmten Taktzahl: die Intervalle am Liebsten aus den beiden Dreiklangsakkorden der Grundtonart und der Quinte (Dominante), wie im Volksliede, wie selbst in Beethoven's Instrumentalthemen und in aller guten Kunstmusik, die nicht vergessen hat, daß die Musik allgemeinmenschliche Gefühlssprache sein soll; die Taktzahl nach jener instinktiven Rhythmik der Menschennatur, die all ihr bewußtes Schaffen auf die einfachste Grundzahl, die Zwei, basirt. Von diesem schlichten Zuschnitt ist die Volksmelodie, die ihre naiven Gefühle gedrungen, wahr, treuherzig ausspricht, wie sie dem Volke aus dem Herzen kommen, und die daher auch keiner verschönernden Beihülfe, keiner füllenden Begleitung bedarf. Wo das Volk eine zweite Stimme zur Melodie singt, ist es nur die Wiederholung der Melodie in tieferer Lage. Möglichst nahe dieser gesunden Volksmelodik hält sich nun auch die gute Kunstmusik, die immer da am Verständlichsten, am Populärsten ist, wo sie ihre Gefühle zwar feiner nüancirt und durchgebildeter, aber trotzdem ebenfalls einfach und klar, gefühlssprechend und allverständlich vorträgt. Erst die vom Naturboden losgerissene und deshalb verkünstelte Musik der Neuzeit hat, eben weil sie nicht mehr kräftig und gesund zu empfinden fähig ist, geschraubte und verzwickte Melodien, wie kein gesundes Gefühl sie erfindet, wie kein Mensch gefühlsverständlich spricht. Und die letzte Konsequenz dieser Melodie-

losigkeit ist es, wenn die Wagner'sche Richtung die Melodie ganz beseitigt — angeblich, weil sie dieselbe für einen Luxus, für ein Uebel der Musik hält, da sie leicht zur schönklingenden Phrase, dieser Lüge des Gefühlsausdrucks verführt, in Wahrheit aber, weil die Meister keine gefühlvollen Melodien mehr zu erfinden wissen. Was diese Richtung an die Stelle der preisgegebenen Melodie setzt, wissen Sie aus den Wagner'schen Opern: eine bloß noch recitative Textdeklamation ganz nach den Accenten der Sprache, und eine immer volltönende, aber harmonisch gewaltthätige Malerei mit den Instrumentalfarben des Orchesters, womit der melodisch fehlende Inhaltsausdruck ersetzt werden soll. Aber lassen Sie sich durch den verblendeten Beifall eines genuß- und effektsüchtigen Geschlechts, wie es das heutige ist, nicht auch für diese Richtung gefangennehmen, die das Wesen und die Grenzen der Musik völlig verkennt und deren Schwerpunkt deshalb auf falschen, eigenmächtig untergeschobenen Seiten sucht. Lassen Sie sich nie die Ueberzeugung rauben, daß der eigenste Herzschlag und Seelenzug aller Musik immer und ewig die Melodie ist, in der schon das naive Kind und auch wir Gebildete, wenn wir irgend gesund empfinden, unsere Gefühle mit göttlichem Naturdrange austönen. Nein, es giebt keine Musik ohne Melodie. Nehmen Sie ihr diese, so reißen Sie ihr das Herz aus dem Leibe und behalten nur die zerfallenden Glieder ohne die belebende Seele. Musik ohne Melodie kann sich deshalb nimmer auf die Dauer behaupten, am Wenigsten kann sie die Musik der Zukunft werden. Alle Meister von Anbeginn kennen nur Musik mit klar hervortretender, herzerfreuender Melodie; wie ihnen, gelte auch uns die Melodie für heilig und unentreißbar!

Bei aller Hochachtung aber für die Melodie, befriedigt sie allein uns doch nicht, macht sie allein die Musik noch nicht aus. Das Gemüth umfaßt noch mehr als was die einstimmige Melodie sagt, und die Musik hat noch andere Mittel als die bloßen Töne der Melodie: neben dem einstimmigen Melodiezuge hat sie noch

den Vollklang der Akkorde, ja ganze Folgen und Gruppen solcher Akkorde in gesetzmäßiger Fortschreitung, hat sie, mit einem Worte, die stimmenreiche, klangtrunkene Harmonie, die erst den vollen, gerundeten Körper der Musik im Ganzen ausmacht.

„Was ist nun aber die Harmonie, und was soll sie?" werden Sie fragen; „und welche Bedeutung kommt ihr in der Oekonomie der musikalischen Gefühlsdarstellung überhaupt zu?" — Das Gefühl war, wie Sie sich erinnern, dunkel und eben deshalb unendlich, weil das Dunkle die Inhaltlosigkeit und Grenzenlosigkeit mit dem Unendlichen gemein hat und dadurch dem Unendlichen selbst gleich, selbst unendlich wird. Was das Gefühl allenfalls Klares hatte, was sich davon noch in eine bestimmte Form fassen ließ, das kam in der Melodie zum Vorschein, die wir deshalb den zusammengefaßten, klar sprechenden Gefühlszug der Musik nannten. Alles Dasjenige aber, was in deren dünner Einstimmigkeit sich nicht sagen läßt, sondern was, in weitern Fernen und Tiefen liegend, unausgesprochen, nur geahnt bleibt, der unnennbare, in die Unendlichkeit verzitternde Hintergrund des Gefühls, worin wir mit frommem Instinkt das Göttliche selbst ahnen und verehren — alles Dies legt sich in die Harmonie, wird von ihren vollschwellenden, aber immer dunkeln Akkorden symbolisch angedeutet. Untergeordneter, weil nicht gemüthstief, sondern nur malerisch sind die Dienstleistungen der Harmonie, wenn sie, wie häufig in der Gesangbegleitung, die Umstände der lyrischen Situation, ein Naturgeräusch, eine Naturbewegung, wie Geplätscher des Baches, Donner und ähnl. nachahmend veranschaulicht.

Der harmonische Wohlklang oder Mißklang der Töne untereinander (Konsonanzen und Dissonanzen) beruht auf naturbegründeten, bestimmt gemessenen Zahlenverhältnissen, welche die Wissenschaft durch Versuche und Nachdenken ermittelt, die naturtreue Volksmusik wie die recipirte Kunstmusik aller Zeiten in wohlthuenden Schöpfungen beglaubigt hat. Schon in den Intervallen der Tonleiter — denn die Tonarten sind nur die ursprüngliche

Tonleiter bei verschieden angenommenem Grundton — sind diese arithmetischen Proportionen das ordnende Gesetz, und ebenso ist die Zusammenfügung der Töne zu Akkorden durch dieselbe Gesetzmäßigkeit normirt. Nur Töne, die in einem bestimmten Grade vielfache von einander sind, klingen unserm Ohre angenehm, die unter einander nicht verwandten klingen übel. Auch für die Aufeinanderfolge der Akkorde hinter einander besteht die Gesetzmäßigkeit der Verwandtschaft und Nichtverwandtschaft und, daraus folgend, wohltönender und mißtönender Akkordfortschreitungen. Um es kürzer zu sagen: das ganze Tonreich gliedert sich in harmonischer Beziehung zu lauter Gruppen klanglich zusammengehörender und nicht zusammengehörender Akkorde, an denen, eben weil sie natürlich begründet sind und in der analogen Nervenorganisation unseres Seelenlebens ihr inneres Gegenbild haben, Willkühr oder Eigensinn Nichts ändern dürfen, wie die neuesten Reformbestrebungen sich herausgenommen haben. Es ist ein gottgegründetes Naturgesetz, daß auf bestimmte Töne und Akkorde wieder nur bestimmte folgen dürfen, wie dies die musikalische Praxis aller Zeiten und Völker auch in ihren Tonwerken bestätigt hat; und es heißt deshalb gegen dies Naturgesetz verstoßen und das menschliche Nervensystem verletzen, wenn man auf einen Ton jeden andern beliebigen folgen lassen zu dürfen wähnt. Daraus entstehen unerträglich beleidigende Härten für das Ohr und eine nervenlähmende Musik der Mißklänge, die durchaus keine Weiterführung der bisherigen Musik über vermeintliche Befangenheiten hinaus und ebenso keine Musik der liberaler gesinnten Zukunft ist. Nach angemaßter Gesetzlosigkeit durchgeführt, kann sie nur ein revolutionärer Durchgang, nur das Anklagezeugniß einer vorübergehenden Verirrung sein. Die nie dauernd zu täuschende Menschennatur und die ihres Sieges stets gewisse Vernünftigkeit der geschichtlichen Entwickelung werden die begangenen Gewaltstreiche ohne Schaden wieder ausgleichen und die mißhandelte Tonkunst in ihre naturgemäßen Gleise zurückführen.

In der gefühlsdarstellenden Kunst der Töne wird auch das Gefühl, trotz seiner Dunkelheit, in allen innern Fragen der entscheidende Richter sein: mit geistig klaren Bestimmungen räth die dunkle Tonkunst möglichst vorsichtig zu verfahren. Dies gilt auch von den Elementen der musikalischen Harmonie. Jeder Tonart z. B. einen stehenden Charakter zuschreiben zu wollen, ist theoretisch, aus der Sache heraus, unthunlich, und nur die Musikpraxis mag sich einem gewissen traditionellen Vorurtheil in dieser Beziehung anbequemt haben. Nur die Stimmung des Tonstücks im Ganzen ist unverkennbar, die Tonart dafür nicht feststehend. Ueber jede Deutungsverschiedenheit erhaben ist nur der psychologische Gegensatz der beiden Klanggeschlechter, Dur und Moll, mit dem Unterschiede der großen und der kleinen Terz. Die meist in Ganztönen fortschreitende Intervallenfolge der Durtonarten, hat etwas, wie dreisten, festen Schritt, freies, freudiges Fortstreben; die Halbtöne der Molltonleiter zeigen die Seele gedrückt, ihre Bewegungen ängstlich befangen, gleichsam dicht an einander gepreßt; dort findet das gehobene Lebensgefühl, hier die wehe Stimmung ihren treuen Wiederklang. Vollends die kleine Septime und der nach ihr benannte Akkord haben nichts Entschiedenes, Straffes, klar Umschauendes, wie die Quinte und die Oktave, sondern etwas wehmüthig Umgebogenes, Unerreichtes, das wie Entsagung, wie händefaltende Ergebung klingt. Aber, wie gesagt: Sie müssen in all diesen verständigen Sacherklärungen immer das Gefühl als leisen Souffleur mitsprechen lassen, um die gegebenen Deutungen glaubhaft zu finden; und auch gehörten Musikwerken gegenüber muß Ihnen immer wieder das Gefühl die letzte Bestätigung der Gesammtauffassung und Einzeldeutung geben — eine zwar schwankende, aber in Sachen der Musik, in der Sphäre der Gefühlsdarstellung unvermeidliche Konzession. —

Die Musik mit Melodie und Harmonie würde uns unverständlich und ungenießbar sein, ja würde überhaupt nicht schöne Kunst werden können, wenn nicht ihr unterschiedslos glatter Zeit-

verlauf sich zu kleinern Zeittheilen zerlegte, nicht der ordnende Rhythmus sie gliederte und begrenzte — ganz wie in der Poesie, deren Schaffen ja gleichfalls an die Zeit gebunden ist. Wie hier im Taktschritt der Versfüße sich betonte und unbetonte Sylben mit regelmäßiger Wiederkehr ablösen, so in der Musik die Takte nach einem noch strengern Gleichmaß, ebenso die aus einer bestimmten Taktzahl bestehenden Perioden und, in noch weiterer Ausdehnung, die Theile, die Sätze — alle aber auf das einfachste und kürzeste Theilungsprincip basirt: auf die Zahl 2. Ohne diese Wohlthat der Gliederung würde überhaupt keine Kunst, kein dichterisches oder musikalisches Kunstwerk möglich sein; ja sogar schon die niedrigste menschliche Thätigkeit drängt instinktmäßig auf Taktbewegung hin, die die Lust anfeuert und die Arbeit erleichtert, wie die Pflasterer, die Böttiche, die Drescher u. s. w. beweisen; und jede edlere Bethätigung, die sich dem freien Spiel der Kunst nähert, wie der Tanz, fühlt dasselbe Bedürfniß rhythmischer Gleichtheilung noch dringender. Regellos ist die Bewegung bloß in der bewußtlosen Natur: die wüsten und wilden Elemente rasen blind, stoßweise, tödtlich, die Thiere springen und schreien nach rohem Belieben; in der bewußten, zweckhandelnden Menschenwelt dagegen wird die Bewegung regelmäßig, wird selbst die leere, widerstrebende, fühllose Zeit zu gemessener Ordnung gezügelt, dem planvollen Schaffen des Menschengeistes unterthan gemacht. Die Zeit wird hier an ein bestimmtes Objekt, wird an den Raum gefesselt: Raum und Zeit verwachsen im Rhythmus zu nie gekannter Einheit, die sonst getrennten umarmen sich zu brüderlichem Bunde. —

Obgleich nun die Rhythmik das äußerlichste Element der Musik ist, insofern sie bloß deren Verlauf zeitlich gliedert und regelt, muß doch auch sie noch vom Gefühl, diesem stillschweigenden Oberherrn in musikalischen Dingen, sich durchdringen und beseelen lassen, muß auch sie noch den Forderungen des Gefühls nachgeben, damit dies überall ungehemmt hervortreten und nach-

empfunden werden könne. Darum zwängt sich das Gefühl nicht in eine künstliche Rhythmik, sondern giebt sich die einfachste der 2theiligen und höchstens der 3theiligen Taktarten, obwohl auch die letztern im Grunde nur 2theilige sind, da man auf den ersten der drei Taktheile regelmäßig den Hauptaccent legt und die beiden andern nur leicht nachfolgen läßt, so daß sie im Ganzen doch nur einen Taktheil neben dem ersten, betonten ausmachen. Auch springt das Gefühl — wo es wirklich Gefühl ist — nicht in einem häufigen und schroffen Wechsel der Zeitmaße umher, wie die unbefriedigte Zerfahrenheit der modernsten Musik es liebt, sondern sammelt auch seine wechselnden Stimmungen unter ein einheitliches, dehnbares Zeitmaß, für stärkere Gefühlsgegensätze mildere Nüancirungen im Tempo anwendend. Endlich wird das Gefühl auch nicht in sinnloser Raserei die Tempi's überstürzen, wie es den ungebändigtensten Naturkräften eigen ist, sondern das der Schönheit so nothwendige Maß innehalten. Schon der sittliche Mensch zwingt die Naturgewalten möglichst zu Gehorsam und Schweigen — um wie viel mehr muß in der schönen Kunst auch die extremste Leidenschaft sich zu besonnener, verständlicher Fassung besänftigen, worin trotzdem die Leidenschaft als solche nicht aufzuhören braucht. Rasende Tempi's — eine besondere Liebhaberei moderner Virtuosen — streifen an Irrsinn, an thierisches Ungestüm, verwischen die feinen Details und — sind meist nicht eine Nöthigung im Kunstwerk, sondern nur Ausgeburten persönlicher Eitelkeit oder Erregtheit. Schon die alten Tänze waren ungleich ruhiger und ausdrucksvoller als die heutigen; und die gute Musik ist Beides erst recht gewesen — Dank einer gehaltenen Rhythmik, die auch flüchtige Einzelheiten noch klar unterscheidbar hervortreten ließ. —

Ein zusammenfassendes Schlußwort über die drei besprochenen Faktoren der Musik kann nur auf ihr Verhältniß zur Musik im Ganzen, auf ihr Zusammenwirken zum musikalischen Kunstwerk hinweisen. Die schrittweise Erkenntniß freilich verlangt,

daß man jeden einzelnen Faktor für sich betrachte, wie ja auch wir Melodie, Harmonie und Rhythmus hinter einander besprochen haben. In der wirklichen Musik aber sind alle drei so eng durch einander geflochten, so sehr zu einem Kunstorganismus verwachsen, daß man nicht einen allein von den beiden übrigen trennen, keinen für sich allein aus der Musik heraushören kann. Höchstens, wenn Sie einem Tonstück kritisch, zergliedernd gegenüberstehen, um eine schöne oder befremdliche Einzelheit besonders in's Auge zu fassen, würden Sie die Melodie, die Harmonie u. s. w. getrennt aus dem Ganzen ablösen dürfen: der ästhetische Hörer dagegen, der in der Musik einen Kunstgenuß sucht, nimmt sie stets als ein untrennbares, vollwirkendes Ganze. Und je mehr auch Sie dies lernen und vermögen, desto reifere und würdigere Musikhörer sind Sie, bessere, als das halbgebildete Publikum des Konzertsaals und des Opernhauses, das sich fast ausschließlich an die schönklingende, verständlich sprechende Melodie hält, die Instrumentalmusik aber, wo bekanntlich die Melodie weniger gesanglich hervortritt, als einen wüsten Lärm verwünscht; ebenso horcht das Publikum bei Gesangvorträgen nur auf die Singstimme, besonders wenn es eine weibliche ist, achtet aber auf die malerische Begleitung gar nicht. Ueben Sie sich also schon bei Zeiten, neben der dominirenden Gesangstimme, neben der melodieführenden rechten Hand auch die linke, auch die füllende Begleitung zu hören und so die Musik als ein schönes Total aus ebenbürtigen Theilen aufzufassen. Die meisten Menschen, wie gesagt, können dies nicht; und festen Entschluß, Mühe und Ueberwindung wird es auch Sie kosten. Aber geben Sie sich die Mühe, treten Sie mit diesem bestimmten Vorsatze jedem Tonstücke gegenüber, so werden Sie auch diese Kunst lernen, Musik — zu hören, nicht allein mit dem leiblichen Ohr, nein, auch mit seelischem Mitgefühl und Verständniß.

Vierter Vortrag.

Folgerungen aus dem Wesen der Musik.

Aus dem richtig erkannten Wesen eines Dinges spinnen sich nun aber eine Anzahl Folgerungen heraus, welche nur die thatsächliche Verwirklichung des Dinges sind und auch für unser persönliches Verhalten zur Sache von Wichtigkeit werden. So ergeben sich auch aus dem Wesen der Musik eine Reihe praktischer Konsequenzen, die Sie wohl beherzigen wollen, um so mehr, als manche darunter sehr ernster Art sind und Ihrer eigenen Musikpflege unmittelbar auf den Leib rücken.

Zunächst ist, vermöge ihres sinnlichen Tonmaterials, die Musik die sinnlichste, die nervöseste unter den Künsten in ihrer Wirkung, die fesselndste, begeisterndste. Die übrigen Künste wenden sich zuerst an die plastische Anschauung oder an das geistige Verständniß und regen erst im weitern Verlaufe Nachdenken und Phantasie an; die Musik hingegen afficirt zunächst die Gehörsnerven und sodann, bei der innigen Verflechtung des ganzen Systems, alle übrigen.

An jedem Punkte, kann man sagen, berührt sie den Körper, der ganze Mensch wird durch sie in Mitleidenschaft gezogen — daher ihre durchgreifende, Leib und Seele gleich aufregende Kraft. Eine lustige Tanzmelodie fährt uns, vulgär zu sprechen, sofort in die Beine; ein energischer Marsch zwingt mit unwiderstehlicher Magie auch unsern behaglichen Schritt in seinen straffen Takt. Kindermädchen und Straßenbuben schaaren sich um eine wandernde Musikantentruppe, und auch wir Erwachsene bleiben stehen und horchen auf, wo Musik ertönt. Der lauteste Unterhaltungskreis wird stumm, sobald diese Zauberin sich vernehmen läßt, und das einzelne erregte Gemüth wird durch Nichts so leicht besänftigt und auf andere Gedanken gebracht, als durch ihre Klänge. Und solche Wirkungen äußert die Musik nicht etwa bloß auf Einzelne, besonders Empfängliche; nein, alle Altersstufen, Berufskreise, Bildungsgrade unterliegen ihnen, ja selbst auf wilde Völker, über alle Nationen dehnen sie sich wie ein zwingender Bann aus: Musik ist die allerwärts beliebte, überall verstandene Weltsprache.

Wirkliche Gefahren aber erwachsen aus der Dunkelheit der Musik, und zwar zuerst die Gefahr der Geist- und Gedankenlosigkeit für Lernende und Ausübende. Die Musik führt, wie Sie wissen, dem Geiste keinen Stoff zu, legt dem Nachdenken keine Aufgaben zur Lösung vor, nur Augen und Hände haben zu thun, und das Ohr hat zu kontrolliren, zu genießen — der Geist als solcher aber schläft und gewöhnt sich bei übertriebenem Spielen und Ueben an Gedankenlosigkeit und Stumpfheit. Sie verlieren die Kraft zu denken, zu erfinden, verlieren die Lust zur Arbeit, die Freude an geistigen, idealen Dingen, die dem Leben doch erst Werth verleihen. Legen Sie also Ihrer Schwärmerei für das Spiel die nöthigen Fesseln an und gönnen Sie der geistigen Beschäftigung, ihren wissenschaftlichen Pflichten den ersten Platz in Ihrer Jugendthätigkeit: für die Gesammtbildung des Menschen sind diese die bei Weitem wichtigsten. Thäten Sie dies nicht, so würden Sie Ihr späteres Nervenleiden und Ihre

geistige Passivität, die beide unvermeidlich wären, muthwillig selbst verschuldet haben.

Aber auch für die Erwachsenen, für die geistig Gereiften, birgt die Dunkelheit der Musik Schwierigkeiten: zunächst die, keine objektiv gültige Auffassung ihrer Werke, ja sogar keine vollkommen klare Erkenntniß ihres Wesens überhaupt zu gestatten. In allen Dingen sind die Menschen einiger, als in Sachen des Gefühls, eben deshalb auch in ihrem Urtheil über Musikwerke weit auseinander gehend, am Meisten natürlich über instrumentale, denen es an den erläuternden Textworten fehlt. Sollen z. B. Mehre von Ihnen ihre Meinung abgeben über ein gutes Buch, das Sie gelesen, oder über ein gesehenes Theaterstück, so wird dies Urtheil mehr oder weniger übereinstimmend lauten, weil die denkende Vernunft und der prüfende Verstand, die dabei die hauptsächlichsten Richter sind, nach bestimmten Eigenschaften der betreffenden Objekte, nach anerkannten Grundsätzen des Denkvermögens wie des Schönheitssinnes entscheiden. Ungünstiger steht es in diesem Punkte mit dem Gefühl. Ein dunkles Ahnen und Tasten ohne geistige Klarheit, entbehrt es jener festen Anhaltpunkte für Erkenntniß und Urtheilskraft und entscheidet — unsicher genug — nach dem individuellen Naturell seines Inhabers, oder nach dessen momentaner Stimmung, nach seiner instinktiven Vorliebe für diese oder jene Gefühlssphäre — genug, verschiedene Personen, wenn sie über ein und dasselbe Musikstück ihre Meinung abzugeben haben, werden sich durchaus verschieden aussprechen. Der Eine hat aus dem Tonstück dies herausgehört, der Andere vielleicht gerade das Gegentheil, dem Einen hat es diese Stimmung hinterlassen, dem Andern durchaus nicht dieselbe. Der dichterische Versuch z. B., gesangvollen Instrumentalkantilenen, wie etwa den Melodien der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte", einen frei erfundenen Text nach dem muthmaßlichen Charakter der Komposition unterzulegen, hat auffallend abweichende Resultate geliefert. Die Wagner'schen Opern

ferner gelten den Anhängern als das Vollendetste der ganzen Musik, die Gegner verurtheilen sie als Monstrositäten ohne Melodie und voller harmonischer Gewaltthätigkeiten und Klanghärten. Solche Verschiedenheit der Beurtheilung ist nur in Sachen des Gefühls möglich und deshalb gerade die Musik, als die Kunst der Gefühlsdarstellung, diesem Schwanken unterworfen. Und innerhalb der Musik wiederum sind dieser Gefahr am Meisten die neuesten Kompositionen ausgesetzt, weil diesen der ziellos zerfahrene Zeitcharakter am Störendsten aufgeprägt ist und kräftiges Gefühl auch bei den Komponisten der Gegenwart entschieden abgenommen hat, während die ungleich maßvolleren Werke der Vergangenheit ein gesunderes und ausgeprägteres Stimmungskolorit an sich tragen, das bei manchen durch die forterbende Tradition sich bis zur typischen Unfehlbarkeit der Auffassung gesteigert und befestigt hat.

Aber noch ein anderer Uebelstand folgt aus dem Gefühlsdunkel der Musik: daß nämlich diese Kunst unter allen am Schwersten erkennbar, in Rede und Schrift am Wenigsten mittheilbar ist. Am Verständlichsten in der Musik ist, abgesehen von ihrer geschichtlichen Entwickelung, Dasjenige, was unter die Begriffe „Klang" und „Form" fällt: also das Tonmaterial in seinen unberechenbar mannigfaltigen Zusammensetzungsmöglichkeiten, sowohl melodisch als Tonreihe, wie harmonisch als Zusammenklang, wohin Akkorde, Uebergänge, Ausweichungen u. s. w. gehören; sodann Anlage und Bau der Tonstücke, die sich aus Perioden, Theilen, Sätzen u. s. f. planvoll zusammensetzen und gliedern; endlich die Methode und Gesetzmäßigkeit, wonach dieser Formbau gefügt ist. Diese ganze formale Seite der Musik basirt durchaus auf der Zahl, der Proportion, der Symmetrie u. s. w., also auf Dingen, die uns schon aus dem alltäglichen Leben bekannt, die mit dem Verstande erkennbar sind und sich deshalb lehren und befolgen lassen. (In einem etwaigen Kursus über Harmonie- und Kompositionslehre würden Sie selbst Kenntniß von

all diesen Dingen bekommen.) Aber diesen festen Boden verlieren wir mit einem Mal unter den Füßen, sobald wir auf das innere Gebiet des Gegenstandes, in das Reich der freien Erfindung, des originalen Schaffens und derjenigen Kräfte hinübertreten, welche diese Produktion vornehmlich vollziehen — Gemüth und Phantasie. Denn diese sind in ihrem ganzen Verhalten so wenig faßlich, schöpfen aus so tief innerlichen, unsiegbaren Quellen, gestalten mit soviel Freiheit und Gesetzmäßigkeit zugleich, wobei dunkle Naturkraft und klares Bewußtsein gleichfalls wieder geheimnißvoll durcheinander gewebt sind, daß wir diesen verborgenen Prozeß hinter dem Vorhange der Natur uns durchaus nicht anschaulich machen können. Schon was beim Fühlen in uns vor sich geht, ließ sich nicht vorstellig machen; aber diesen unsichtbaren göttlichen Schöpfungsakt des Künstlers, dies erste Aufdämmern von Ideen herauf vom Urgrunde des Genies und deren allmäliges Zusammenschießen zu festen Gebilden, an denen nun die sorgfältige Detailarbeit der musikalischen Plastik beginnt; und vollends der eigentliche Gefühlsgehalt, den der Komponist seinem Werke eingehaucht hat, dies Selbstbekenntniß seines innersten Herzens, dieser verklärte Niederschlag seiner persönlichen Wonnen und Wehen — dies Alles ist für uns draußen Stehende ein verschlossenes Geheimniß. Kein Vorsatz, kein Scharfblick, kein Studium dringt in dies Dunkel. Einzig nur das eigene tiefe Gemüthsleben des Spielers oder Hörers, in welchem die wechselnden Stimmungen der Komposition wie in eigenster Selbsterfahrung mitklingen, nur die eigene zarte Nachempfindung, die nicht selbst schöpferisch ist, aber in die Schönheit des von Andern Geschaffenen sich sinnig mitlebend zu versenken, den unausgesprochenen Intentionen des Komponisten verständnißvoll nachzuschleichen weiß — dieselbe Nachempfindung, die z. B. auf dem verwandten Kunstgebiete der Dichtung Herder in genialer Weise besessen und bethätigt hat — diese allein ist im Stande, die dunkeln Tonhallen einer Komposition mit einem Dämmerschein von

Gefühlsverständniß zu erhellen. Aber auch dies wiederum ist eine seltene, nur Wenigen verliehene Gabe, da die meisten Musikhörer auch bei den erschütterndsten oder rührendsten Stellen eines Tonwerks vollkommen stumpf und kalt bleiben — wie Sie in jedem Gesellschaftssalon, in jedem Konzertsaal beobachten können. Und selbst, wenn wir diese Gabe der sympathischen Nachempfindung besitzen, so fehlt uns wieder die andere, das Nachempfundene nun auch aussprechen, auch Andern deutlich machen zu können. Der ganze Vorgang ist ein so zarter, inwendiger, so ganz im Halbdunkel des bloßen Seelenlebens hinschleichender, daß er vor jeder festen Wortfassung zurückbebt, daß er, wenn man ihn in Worte zu fassen sucht, an Innerlichkeit verliert und an Deutlichkeit nicht gewinnt. Dies, beiläufig gesagt, der Grund, warum es so schwer, so selten ist, Jemanden in die tief innerlichen Gefühlsvorgänge einer Komposition, am Meisten einer gesanglichen, in die unabsehbaren Tiefen eines Liedes und seiner einzelnen Stellen und selbst Wörter einzuführen, warum so selten, solche Stoffe, also lyrische Tonstücke in öffentlichen Vorträgen literarisch oder ästhetisch besprochen zu sehen, während Sie über Gattungen, deren Stoffe in dem realen Boden von Thatsachen wurzeln, wie Epos und Drama, Oratorium und Oper, und deren Plastik sich der sinnlichen Anschauung der Zuhörer weit näher bringen läßt, nicht selten sachkundige Besprechungen hören können.

Der schlimmsten Gefahr gedenke ich zuletzt: dieser nämlich, daß die natürliche Dunkelheit der Musik dieser Kunst ein erwünschtes Mittel an die Hand giebt, Fehler, Unschönheiten, Sinnlosigkeiten ungestraft zu begehen, weil es immer sinnlich einschmeichelnde, bestrickende Töne sind, in die sie dergleichen Ungehörigkeiten kleidet. Alle übrigen Künste, auch die stummen Werke des Steines und der Farbe sind hier im Vortheil vor der Musik. In diesen Künsten haben wir überall bewährte Naturformen, allbekannte Gestalten vor uns; jede Abirrung von dem festen Modell, jeder Verstoß gegen das Naturvorbild

würde hier sofort, selbst schon vom Laien, erkannt und gerügt werden. Noch leichteres Spiel hat die Kritik an einem Sprach- und Dichtwerke, das ja überall in klar verständlichen Worten faßliche Wahrheiten, vernünftige Grundsätze, allgemein menschliche Empfindungen vorträgt. Wo irgend sich in einem solchen Werke ein Irrthum, eine Gemeinheit oder ein sprachliches Versehen hörbar macht, wo uns der Verfasser Abgeschmacktes und Sinnwidriges zumuthet — sofort ist der gesunde Sinn des Lesers als untrüglicher Kontrolleur bei der Hand und straft den Verfasser Lügen, korrigirt und verwirft sein unlauteres Machwerk. In der Musik dagegen lassen wir uns alle Unschönheiten und Nichtigkeiten ruhig gefallen, weil — wir sie gar nicht bemerken, indem sie doch immer schön klingen und das bestochene Ohr weit entfernt davon ist, Kritik zu üben; im Gegentheil, die Musik gefällt, mag sie auch gefühlsleere Phrasen, oder klangliche Ungeheuerlichkeiten, oder plumpe Effekte auf einander häufen. Wird nur der Sinnlichkeit geschmeichelt, so schweigt alle Vernunft, alle Kritik: die Musik darf uns das Nichtssagendste, das Unerhörteste zumuthen, weil — es klingt und gefällt. Wenige Verständnißvolle nur hören die tönende Hohlheit oder Gemeinheit; die große Masse dagegen ist gefangen und entzückt — — eine höchst bedenkliche, ja sogar sittengefährliche Seite der Musik, der fortan nur dadurch vorgebeugt werden kann, daß man schon in der Jugend das Bewußtsein über das, was sie hört, weckt, ihr die Merkmale für „schön" und „unschön" einprägt, daß man in ihr die Ueberzeugung befestigt, daß das Schöne zugleich vernünftig und sittlich sein müsse.

Fünfter Vortrag.

Das Klavier.

Es sei hier nochmals bemerkt, daß die mechanische Seite unseres Gegenstandes, also der Bau des Klaviers und dessen Geschichte vom ersten dünn besaiteten „Klimperkasten" an bis zur königlichen Gestalt des modernen Konzertflügels außerhalb unserer Besprechung liegt. Für unsern Zweck nehmen wir das Instrument so, wie die gegenwärtige Mechanik es baut, wie es als ein höchst umfangreiches, stark besaitetes, des Vollklangs wie der Zartheit fähiges Tasten-Saiteninstrument vor uns steht, und wie Sie es von jeher unter den Händen gehabt haben.

Da ist nun, wie Sie wissen, das Klavier kein Tonwerkzeug für Gesang, es kann nicht singen, wie die Menschenstimme — das bedenken Sie wohl! Und falls Sie selbst Sänger oder Sängerinnen sind — werden Sie nicht vor der Monotonie des Instrumentes, vor der Schattirungsarmuth seines Tones, vor seiner hölzernen, metallischen Kälte gegenüber dem seelenvollern, verständlichern Gesange zurückschrecken? — Sie sehen, ich verschweige

Ihnen die Schwächen Ihres Lieblings nicht; ja, ich werde sie Ihnen in aller Vollständigkeit zu Gemüthe führen, um Ihnen jede Täuschung darüber zu ersparen, was Sie von ihm zu erwarten haben, was nicht.

Den Hauptmangel berührten wir so eben: es ist die starre Modulationslosigkeit jedes einzelnen Tones, die klangliche Monotonie des ganzen Instrumentes. Der Ton wird nur angeschlagen und erklingt, um mit jeder Sekunde schwächer zu werden und bald ganz zu verschwinden — gegen diesen Naturvorgang können Sie und jeder Spieler nicht das Geringste thun: Sie müssen sich diese Weise des Erklingens und Verklingens ruhig gefallen lassen. Ueber den einmal angeschlagenen Ton haben Sie durchaus keine Gewalt, und am Wenigsten können Sie in der Art und Weise seines Klanges irgend etwas ändern, ihn weder verstärken, noch abnehmen lassen, ihn nicht schwellen, nicht schattiren und dgl., ja ihn nicht einmal in seiner ersten Stärke erhalten, wie man es beim Gesangton, beim Geigenton kann. Diese Veränderungslosigkeit, die zugleich Ausdruckslosigkeit gegenüber den wechselnden Gefühlsstimmungen der Musik ist, bleibt der schlimmste Mangel des Klaviers; auch die größten Meister sind ihm gegenüber machtlos, und es muß für Täuschung gelten, wenn Mendelssohn den angeschlagenen Ton noch während seines Klingens durch ein Schieben oder einen Druck mit dem Finger soll haben modificiren können. Das Entzücken seiner Bewunderer hat dergleichen Nüancen in sein Spiel hineinphantasirt, in Wirklichkeit haben sie nicht drin gelegen, denn — der Mechanismus des Instruments selbst spricht dagegen. Wohl aber ist der Anschlag dasjenige Mittel, wodurch sich — nicht der einzelne Ton, wohl aber das Spiel im Ganzen modificiren, der Vortrag sich seelenvoll machen läßt und man dem Pianoforte einen Anhauch von Poesie, von Romantik geben kann, der es dem Gefühlscharakter der Musik im Ganzen näher bringt, dieser Kunst überhaupt ebenbürtig macht. Sicherlich beruht es auf gewissen Kunstgriffen

der Konstruktion, wenn man an einem Instrumente seinen weichen, gesangreichen Ton rühmt; aber ebenso gewiß ist es das Geheimniß des Anschlags, womit man dem Instrumente echt lyrische Kantilenen entlockt, oder, bei energischem Anschlage, pathetische, tragische Wirkungen darauf erzielt. Natürlich setzen dergleichen Schattirungsfeinheiten immer einen Meister voraus: denn im Ganzen behält das Klavier, und zumal für den noch Strebenden, eine schwer zu überwindende Charakterlosigkeit.

Die unterschiedslose Gleichtönigkeit aller Lagen der Tastatur hängt mit dem eben besprochenen Mangel eng zusammen, ja ist nur die Ausdehnung des einzelnen Klangmangels auf das ganze Instrument: denn wenn jeder einzelne Ton veränderungsunfähig ist und alle Töne werden — wie es ja beim Klavier der Fall — durch die gleiche Mechanik hervorgebracht, so müssen sämmtliche Töne des Instruments auch den nämlichen Klang, in unserm Falle die nämliche Klangarmuth mit einander gemein haben. Das Pianoforte leidet durch alle Lagen an seelenloser Eintönigkeit. Dieselbe begegnet uns sonst nur bei den eintönig dünnsten Instrumenten, also den Blasinstrumenten, während die Geigen schon eine gewisse Klangverschiedenheit in ihren einzelnen Chorden zeigen, und die Orgel, das großartigste aller Instrumente, vermittelst einer kunstreichen Konstruktion eine außerordentliche Mannigfaltigkeit von Klangfarben in seinen verschiedenen „Registern“ entfaltet, so daß es fast die ganze Masse der Orchesterinstrumente in sich vereinigt. Hiermit verglichen, steht nun das Pianoforte sehr bemerkbar zurück, und wir, die Spieler, haben uns schon daran gewöhnt, in dieser Hinsicht keine Ansprüche zu machen. Wir wissen, daß wir Symphonien, Opern und dgl. in den Arrangements für Pianoforte nicht in dem charakteristischen Originalklange der Orchesterinstrumentation zu hören bekommen; und nur mit Hülfe der beigeschriebenen Bezeichnungen „Viol.“, „Corn.“, „Ob.“ (Geigen, Horn, Oboe) u. s. w. können wir uns vergegenwärtigen, wie die betreffenden Stellen im Or-

chester klingen; wer aber die Instrumente nicht kennt, kann auch dies nicht. Beim Zusammenwirken aber von Orchester und Pianoforte, wie in den sogenannten „Klavierkonzerten“, haben wir den klanglichen Gegensatz beider und die Dürftigkeit des Pianofortetons am Unmittelbarsten vor Ohren; und vollends holzig und metallisch klingt er neben der Singstimme, wie beim Liedergesange mit Pianoforte-Begleitung. Da bedarf es in der That der höchsten Feinheit der Ausführung, sowohl Seitens des Komponisten bezüglich seiner Arbeit, wie Seitens des Spielers beim Vortrag des Akkompagnements, wenn der Abstand einigermaßen gemildert werden soll. Von dieser Seite betrachtet, ist das Klavier durchaus kein poetisches, seelenvolles, dankbares Instrument, ja die Farblosigkeit seines Klanges wirkt sogar nervös lähmend und abstumpfend auf den Spieler, und bei dem mangelnden Reize des Wechsels einschläfernd auf den Zuhörer. Es gehört die höchste Durchgeistigung des Spiels dazu, wie sie z. B. Lißt oder Bülow oder Rubinstein besitzen, um einen Konzertabend von mehreren Stunden ausschließlich mit Klaviervorträgen zu füllen, und noch mehr, wenn nur ein Spieler dies Wagniß unternimmt. Ob dieser Mangel des Instruments auch in Zukunft bestehen bleiben wird? — Man kann zweifeln. Ich für meinen Theil wenigstens halte es durchaus nicht für unmöglich, daß die Erfindungskraft des menschlichen Geistes unserm Instrumente noch eine Vervollkommnungsfähigkeit abgewinnt, von der wir jetzt noch Nichts ahnen, und daß seine heutige Monotonie vielleicht schon in nicht zu Langem sich zu mannigfaltigen Klangfarben, ähnlich den Registern der Orgel, schattirt haben wird. Wer die rapiden Fortschritte in der Mechanik des Pianofortebau's während der letzten Jahrzehnte erlebt hat, wird diese Perspektive nicht zu den phantastischen Ueberschwänglichkeiten werfen. Bis dahin werden wir uns mit denjenigen beiden Hülfsmitteln der Klangmodifikation begnügen müssen, welche das Klavier nach neuerer Mechanik allein besitzt, die aber freilich von der idealen Auffassung noch ziemlich

weit abstehen: mit der Dämpfung — aufgehobene Dämpfung sollte man richtiger sagen — und der Verschiebung. Allerdings bewirken beide Mittel keine Veränderung des einzelnen Tones, sondern nur des Gesammtklanges des Instruments. Auch bekunden beide ihre gröbere Mitwirkung dadurch, daß sie nur vermittelst der Füße, also als Pedal, und zwar durch einen schwachen Tritt mit dem Vorderfuße gehandhabt werden, nachdem sie in der ältern Klaviermechanik sogar nur durch einen Druck mit dem Knie, also als Genual — wie man es hätte nennen können — in Bewegung gesetzt worden waren. — Der unschuldigere und mehr künstlerische von beiden Apparaten ist die Verschiebung, bekanntlich eine mäßige Verrückung der ganzen Tastatur zur Seite, so daß der Tastenhammer nur je zwei Saiten eines Tones anschlägt und dadurch eine Milderung der Schallstärke erzeugt, wie die Sordinen bei den Geigen, wenn diese nur gedämpft erklingen, gleichsam mezza voce singen sollen. Dagegen kann die aufgehobene Dämpfung — gewöhnlich blos Pedal genannt (Ped.) —, welche bekanntlich die Saiten ihrer ganzen Länge und Schallstärke nach aushallen läßt, unter lärmenden Händen und hartnervigen Ohren zum wüstesten Gedröhne und Gesause werden, wenn nämlich all die angeschlagenen, akustisch ganz verschiedenen Töne und Akkorde ohne irgend welche Begrenzung und Scheidung zusammen durcheinanderrauschen, so daß jegliche Vernehmbarkeit der Melodik und Akkordik, jede Formbestimmtheit der Musik überhaupt aufhört und uns ein unaussprechliches Chaos von Klängen zum Davonlaufen um den Kopf summt. Nur wo schwellende Vollklänge sich breit ausdehnen und noch verhallend hörbar machen sollen, oder wo ein säuselndes Pianissimo aufwärts oder in die weite Ferne träumerisch verschweben soll, wie mitunter am Schluß der Tonstücke, da ist der ungedämpfte Ausklang der Saiten am Platze. Jenes wüste Durcheinander aber wird nur dann gemieden und die Klangstärke nur dann wirklich künstlerisch gesteigert, wenn der Spieler jede harmonische

Akkordgruppe durch die niedergelassene Dämpfung zum Schweigen bringt und sie von der nächsten, akustisch verschiedenen scharf sondert. Nur unter kundiger und feinfühliger Hand werden beide Hülfsmittel eine musikalisch edle Unterstützung des Vortrags, im andern Falle werden es Roheiten, die alle Kunst und Schönheit todtschlagen.

Doch ich beeile mich, Ihnen nun auch die glänzenden Vorzüge des Klaviers ins Licht zu stellen und dadurch die kleine Bitterkeit wieder auszulöschen, die sich infolge der entmuthigenden Mängel leicht in Ihr Gemüth geschlichen haben könnte. Am Augenfälligsten ist der außerordentliche Umfang des Instrumentes, diese das gesammte Tonreich umfassende Tastatur vom vernehmbar tiefsten bis zum höchsten Tone. Was unten in den letzten Kontra-Lagen brummt und grollt und dröhnt, bis hinauf zur dünnsten Klangschicht, wo es aus den feinsten Stimmen nur noch zwitschert und pfeift und piept; die dumpfen Klänge des Abgrunds wie das Getriller aus Wolkenhöhen — kurzum, was die weite Welt an Schallen und Rufen und Lauten nur irgend umfaßt — Alles haben Sie auf Ihrem Klavier in Einem beisammen. Eines solchen Umfanges von Tönen kann sich kein Instrument rühmen; jedes andere — außer der Orgel — bringt es höchstens zu einigen Oktaven, und die Gesangstimme, dies ursprünglichste Naturinstrument, hat sogar niemals mehr. Erst wenn die ganze Schaar der Instrumente, der kunstgebildeten Orchester- wie der vulgären Volksinstrumente zusammentritt, erreichen sie den Umfang der 7 Oktaven, den das Pianoforte jetzt fast ohne Ausnahme hat. Und wie bequem hat's Ihnen die heilige Musika gemacht, indem sie Ihnen diesen ganzen reichen Vorrath als glattpolirte Tastenfläche, einen Ton dicht neben dem andern, alle fertig zubereitet und rein gestimmt vor die Hände legte, so daß Sie nur den Finger fallen zu lassen brauchen und der Ton ist da, und daß die Beherrschung der Klaviatur wirklich nur als ein müheloses „Spiel" in Tönen erscheint! Fürwahr, leichter macht's dem Spieler kein Instrument, als das Piano. Sie brauchen die

Töne nicht erst von allen Enden herbeizuholen, nicht erst künstlich und mühsam zu bilden, wie die Geiger und Bläser müssen, keine verzwickte Arm- und Hand- und Mundstellung anzunehmen: nein, ruhig und aufrecht sitzen Sie vor Ihrem Flügel und finden das Material geordnet und wohlklingend zu sofortigem Gebrauche — ein bevorzugter Liebling Apollo's, während es andern seiner Jünger recht sauer gemacht wird. Und über diesen fertig daliegenden Tonreichthum können Sie nun ganz beliebig verfügen: besonders können Sie diejenigen beiden Methoden der Tonerzeugung in Anwendung bringen, auf deren einfacher Grundlage die ganze Musik beruht: die melodische Aneinanderreihung der Töne hinter einander, wie auch, in harmonischer Beziehung, das gleichzeitige Zusammenklingen mehrer Töne — der sogenannte Akkord. Die Klaviatur gestattet Ihnen ebensowohl, die Skala auf- und abwärts zu rollen und jede beliebige Melodie zu spielen, wie anderseits durch den Vollgriff aller zehn Finger ganze Akkordmassen in Bewegung zu setzen und so eine Art kleines Orchester zu repräsentiren. Auch diese beiden Möglichkeiten sind keinem Instrumente in diesem Grade geläufig. Das Klavier ist das selbständigste, brauchbarste und deshalb das beliebteste und verbreitetste Instrument, darum auch fast in jedem Hause ein unentbehrliches Familieninventar und mitunter ein liebgewordenes Erbstück, das mehre Generationen an sich vorüberziehen gesehen, und mit dem die musikalischen Familienglieder sich verwachsen fühlen, wie mit einem alten, langjährigen Freunde, wie mit ihrem zweiten Selbst.

Mit diesem doppelten Rüstzeug ausgestattet, dem unbeschränkten Tonmaterial auf der einen Seite und dieser zweifachen Methode der Tonerzeugung auf der andern, gewinnt nun das Klavier den zweiten, gar nicht genug zu schätzenden Vortheil: die Verwendbarkeit nämlich für jeden musikalischen Zweck, die Reproduktionsfähigkeit für sämmtliche musikalische Gattungen. Weil das Klavier erlaubt, vollständige Musik im

wirklichen Kunstsinne auf ihm auszuführen, so mußte sich begreiflicher Weise die musikalische Produktion von jeher angezogen fühlen, Musik für das Pianoforte allein zu schreiben; und Sie wissen, daß sich die Literatur dieser Gattung unter verschiedenen Gestalten und Namen bis auf unsere Tage herab und am Meisten in der Gegenwart selbst zu einer wahren Fluth von Kompositionen angehäuft hat, deren meiste freilich leider nicht mehr werthvolle Kunstwerke, sondern nur leichtfertige Machwerke der Spekulation, der Gewinnsucht sind. Die sogenannte „Suite", schon zu Bach's Zeiten, ist der Urahn dieser tausendköpfig wuchernden Generation, und aus ihr ist dann, als der gediegenste Repräsentant der ganzen Gattung, die edle „Sonate" mit einer sehr zahlreichen Nachkommenschaft hervorgegangen, bis in neuester Zeit die formlose Salonmusik, die nur noch dem schönen Klange und Effekte huldigt, jene ältere Vorgängerin abgelöst und, wie es scheint, für immer, wenigstens aus ihrer beherrschenden Stellung verdrängt hat. Selten nur wagt eine korrekte Sonate sich noch an's Licht der Oeffentlichkeit und findet bei ernstern Spielern Theilnahme; das Klavierpublikum im Großen schwärmt ausschließlich für die glänzenden Bravourbagatellen des Salons. Das einzig Gute, was man diesen Nichtigkeiten nachrühmen kann, ist der praktische Gewinn, daß sie die Fertigkeit des Spiels in hohem Grade gefördert und dem Klavier Klangreize entlockt haben, die auch der soliden Klavierkomposition, als wohlthuende Milderungen der klassischen Formfestigkeit, zu Gute kommen. Erst diese Verwendung im Dienste der Kunstschönheit und des musikalischen Gedankens verleiht diesen Bravourkünsten eine nachträgliche Bedeutung, die sie sachlich und für sich allein nicht haben.

Der Werth der selbständigen Klaviermusik nimmt aber in demselben Grade ab, als sie sich an Quantität des Klanges erweitert. In der Pädagogik des Klavierunterrichts gab es in frühern Zeiten einmal eine Methode — die Logier'sche —, wonach man mehre Schüler von verschiedener Reife an mehren Kla-

vieren gleichzeitig beschäftigte, so daß die Anfänger eine ganz leichte Uebung spielten, die nächst weitern Schüler eine etwas schwerere, die noch vorgeschrittnern schon ein künstliches, figurirtes Stück u. s. f. — alle Uebungen natürlich, ähnlich wie Variationen über ein einfaches Thema, in einer und derselben Tonart und von gleichem Rhythmus und Umfang. Diese Methode hat jedoch nur für die Elementarstufe ihre Berechtigung, weil der gereiftere Schüler mit seinen schwierigen Stücken schon eine Spezialkontrolle des Lehrers erfordert, keine bloß summarische mit andern Spielern zusammen, denn hierbei sind Einzelheiten gar nicht mehr herauszuhören, versteckte Fehler nicht zu verbessern. Auch der Gewinn dieses Zusammenspiels kann nur ein elementarer sein, indem er bei den jungen Spielern hauptsächlich das rhythmische Gefühl übt, sie also Takt halten lehrt. Nun aber denken Sie sich denselben Massenklang auch auf selbständige Klaviermusik angewandt, also Klavierkompositionen für 4 Hände, oder für 2 und noch mehr Klaviere — müssen sich dabei nicht dieselben Uebelstände wiederholen, an denen die Logier'sche Methode litt und unterging? Müssen nicht auch hier in der Tonfülle des Ganzen die Intentionen des einzelnen Spielers, die Feinheiten der Komposition, die Schattirungen im Vortrag völlig todtgedrückt werden? Und kann bei solchem Spiel ein anderer Gewinn herauskommen, als höchstens derselbe ganz äußerliche des Takthaltens, der präzisen Einsätze, des Zusammenklappens Aller, als ob ein Einziger spielte? Unmöglich! Bei all solchen Steigerungen in's bloß Klangliche ist der Kunstwerth der Komposition, die individuelle Natur des Spielers, die Gefühlswärme beim Vortrag auf's Empfindlichste beeinträchtigt; und die einsichtsvolle Produktion sollte daher ein für alle Mal aufhören, derartige Kompositionen zu schreiben. Nur wenn der Komponist für einen Spieler und ein einziges Instrument schreibt, ist ihm gediegene und schöne Originalerfindung und dem Spieler selbst geist- und seelenvoller Vortrag möglich.

Der erschöpfende Tonumfang des Klaviers und seine Brauch-

barkeit für musikalische Darstellung überhaupt hat es diesem Instrumente sogar möglich gemacht, auf seiner Tastatur alle größern Musikgattungen, natürlich in abgeschwächten Klangfarben, wiederzugeben — die Arrangements von Streichquartetten, von Ouvertüren und Symphonien für Orchester, von Opern und Oratorien für Chor, Solostimmen und Orchester u. s. w. Unter solchen Arrangements versteht man, wie Sie wissen, Uebertragungen dieser stimm- und umfangreichen Tonwerke für Pianoforte zu 4 Händen (mitunter an zwei besondere Instrumente vertheilt), und sogar nur für 2 Hände — Letzteres offenbar eine Versündigung gegen das volltönige Kunstwerk, das, selbst wenn man dazu alle zehn Finger mit allen erdenklichen Verrenkungen und Martern aufbietet, dennoch unvermeidlich zum dürren Skelett zusammenschrumpfen muß. Denn vier Hände sind doch wenigstens erforderlich, um alle wesentlichen Stimmen der Komposition, melodieführende wie Fundamentalbässe wie Füllstimmen gebührend zum Erklingen zu bringen, so daß ein möglichst originaltreues Abbild des Werkes herauskommt. Und auf diese Reproduktionsfähigkeit Ihres Klaviers können Sie in der That stolz sein: denn kein Instrument der Welt kann Ihnen so wohlfeil die Opernbühne und die Kirche und den Konzertsaal ersetzen; am vertrauten Klavier, im häuslichen Musikzimmer haben Sie alle jene großartigen Werke unmittelbar zur Hand und können sich auch noch ein kleines Auditorium auf den Genuß einladen. Freilich müssen Sie sammt Ihren Zuhörern Ihre Ansprüche ein Wenig herabstimmen. Denn Sie haben in dem „Klavierauszug,“ wie man diese Arrangements auch nennt, nur den klanglichen Thatbestand, den Tonkörper der Originalwerke vor sich; die Klangverschiedenheiten der Instrumente unter einander aber, die charakteristische Tonsprache eines jeden einzelnen, die fast dramatisch belebte Aktion im Orchester geht Ihnen vollständig verloren. Besser darum, Sie haben nicht schon früher wirklichen Opern- und Konzertaufführungen beigewohnt, sondern lassen sich durch die Klavierbear-

beitung erst in die Werke einführen. Um so größer wird dann Ihr Entzücken sein, wenn Sie später einmal, im Theater oder vor dem Konzertorchester sitzend, aus dem klangarmen Klavierarrangement die noch nie gehörten Klangreize all der mannigfaltigen Instrumente aufblühen, aus den stummen Noten die schlummernden Tongeister sich zu lebendigen Gestalten entpuppen sehen. Und führen Sie sich dann die mit Begeisterung gehörten Werke nach dem Klavierauszuge wieder vor, dann hören Sie nicht, wie früher, die bloßen Klaviertöne, sondern hinter diesen die eigenartig sprechenden Instrumente und, bei Vokalwerken, die seelenvollen und ergreifenden Gesangstimmen, unterscheiden in Ihrer Rückerinnerung die Solopartien von den Chormassen, den weichen, warmen Ton der Bläser von dem hellen und scharfen Geigenklange — kurz, jede Wiederholung des Werkes am Klavier belebt sich in Ihrer Phantasie fast zum vollen, farbenfrischen Tonbilde der Orchesteraufführung. Ein bloßer Ersatz und Nothbehelf bleibt zwar das Arrangement auch so noch; aber der Spieler hat es ganz in seiner Gewalt, wie weit er die bloße Klangskizze dem ausgeführten Gemälde annähern will. Mit einiger Selbstverläugnung und Vorstellungskraft wird Ihnen dies recht wohl möglich werden.

Jedoch nicht nur größere Tonwerke als vollendete Ganze kann uns das Klavier vorführen, nein, auch zur Einübung solcher ist es das geeignetste Organ. Schon der kleine Singschüler sucht sich mit tastendem Finger seine Liedmelodie auf dem Klavier zusammen, und selbst noch die gefeiertsten Primadonnen lassen sich ihre Opernparthien am Flügel singend und begleitend einstudiren. Soll ferner ein Männerquartett oder ein gemischtes, aus den zwei weiblichen und den zwei männlichen Stimmen bestehend, eingeübt werden, so spielt der Dirigent des Vereins zuerst das Lied am Pianoforte vor. Ebenso besitzt jeder kleinstädtische Gesangverein, jede größere Singakademie ihren Flügel, an welchem der Direktor die Uebungen stück- und satzweise leitet, bis das

ganze Werk mit Solis und Chören Eigenthum der Singenden geworden ist. An kleinen Orten vertritt dann selbst bei öffentlichen Aufführungen der Flügel die Stelle des fehlenden Orchesters.

So überall hülfreich und allerwärts beliebt, verdient das Klavier in der That den Dank der ganzen musikalischen Welt; und auch Sie wollen ihm diesen Dank in recht fleißiger, aber stets besonnener Benutzung abtragen. Haben Sie sich in der Jugend recht vertraut mit ihm gemacht, so bleibt es Ihr Freund durch's ganze Leben; und wie viele genußreiche Stunden Ihnen und Andern dieser treue Begleiter später einmal bereiten wird, welche Freundschaften oder noch ernstere Verbindungen sich bei dieser Gelegenheit möglicher Weise anspinnen werden, können Sie jetzt noch gar nicht voraussehen. Freundschaften unter Menschen setzen immer voraus, daß auch der Andere fest bleibe in der Liebe — und wie selten ist das der Fall, zumal in der Jugend! Wie oft wird er, manchmal schon um eines geringfügigen Anlasses willen, lau und zieht sich zurück! Auf Ihr Klavier aber können Sie jederzeit sicher zählen, das versagt Ihnen nie seine Bereitwilligkeit; so oft Sie nur wollen, immer steht es Ihnen, und immer unverdrossen und gern zu Diensten. Schließen Sie also den Bund mit ihm recht innig und zwar schon jetzt, wo Sie noch jung, wo Kräfte und Muth noch frisch sind — reicher, unvermutheter Lohn wird nicht ausbleiben!

Sechster Vortrag.

Das Klavierspiel.

I. Seine historische Voraussetzung: die Geschichte der Klavierliteratur.

Möglicher Weise macht die Ueberschrift „Klavierspiel" die Erwartung in Ihnen rege, ich werde mich nun sofort zum Spiel mit Ihnen niedersetzen und, nachdem Sie mir eine kleine Probe Ihrer Kunst gegeben, Sie mit praktischen Anweisungen quälen oder beglücken, wie Sie die Hände zu halten, die Finger zu setzen, den Anschlag einzurichten haben, oder was dem Vortrage an Kraft oder Weichheit oder Nüancirung noch zu wünschen bleibe. Nach dieser Seite jedoch haben Sie, wie ich Ihnen schon wiederholt erklärt, von mir Nichts zu fürchten und Nichts zu hoffen. Wohl aber sind einige nicht uninteressante innere Fragen zu erledigen, die, wie ich hoffe, auch Ihrem Spiel zu Gute kommen sollen — Dinge, die sich vorherrschend an Ihr Nachdenken, Ihr Gemüth wenden, Ihre Kenntnisse bereichern werden u. s. w., über die Sie aber die eigentliche Technik des Gegenstandes, das Ueben und Spielen selbst keineswegs vernachlässigen dürfen.

Vor allen Dingen bedürfen Sie, um überhaupt spielen zu können, eines Objektes, d. h. einer Komposition; und unter all' den vorhandenen Kompositionen wird es Ihnen nicht gleichgültig sein, welche Sie spielen. Sie werden also eine gedrängte Uebersicht über die Kompositions-Literatur selbst zu bekommen wünschen, um den etwaigen Werth der einzelnen Werke gegen einander abwägen zu können. Nachdem Sie sich aber für das eine oder das andere, für eine bestimmte Richtung oder Gattung entschieden, werden Sie wissen wollen, ob Ihre Auffassung, Ihr Vortrag der rechte sei — und auch darüber verlangen Sie orientirende Andeutungen. Sehen Sie, Ihr eigenes Bedürfniß führt uns auf zwei Stoffe der Besprechung: einmal auf die Stellung des Spielers zu den Kompositionen, welche Auswahl er darunter zu treffen und wovon er sich dabei leiten zu lassen habe; sodann auf das Spiel selbst, und zwar hauptsächlich, wie gesagt, nach seiner innern, seelischen Seite, sofern die Komposition zuerst vom Gemüthe des Spielers ergriffen werden muß, anderseits jedoch — was ja auch wir nicht ganz ausschließen dürfen — nach praktischer oder technischer Seite, wie das im Innern lebendig Gewordene sich nun auch in Vortrag und Klang umzusetzen habe. Das Wort „Literatur" aber, das ich soeben gebrauchte, lassen Sie sich hier nicht befremden; nehmen Sie es vielmehr musikalisch ganz in demselben Sinne, wie man es wissenschaftlich in der Dichtkunst gebraucht: nämlich als Bezeichnung für die Gesammtmasse der gedruckten musikalischen Werke — hier natürlich bloß derjenigen für Pianoforte.

1) Die neuere Klavierliteratur und deren Hauptrichtungen.

Sie erwarten nicht, daß ich Ihnen an dieser Stelle das ganze Register der vorhandenen Klavierkompositionen aufrolle oder auch nur die vorzüglichsten, die neuesten herzähle; eine solche Vollständigkeit, selbst wenn sie möglich wäre, ginge

wiederum weit über die Grenzen dieser Zeilen hinaus. Nein, diese historische Seite des Gegenstandes ist nicht einmal die Hauptsache für unsern Zweck; sondern darauf vornehmlich wird es uns ankommen, was wir von den verschiedenartigen Tonwerken zu halten, wonach wir sie zu beurtheilen, wovon unsere Vorliebe für die einen, unsern Widerwillen gegen die andern abhängig zu machen haben — kurz, welches Verhältniß wir zu den betreffenden Kompositionen einnehmen müssen, um unsere Wahl — auch für das Klavierspiel — sicher und richtig zu treffen. Jedoch kann man nicht wohl eine einzelne Gattung der Musik besprechen, ohne zugleich die Bedeutung der betreffenden Meister im Ganzen zu berücksichtigen: denn was der Einzelne der Musik überhaupt war, wird mehr oder weniger auch in seinen Klavierwerken zu Tage treten. Und da Ihnen ohnehin eine kurze und doch das Wesentliche berührende Charakteristik der namhaftesten Tonschöpfer sonst kaum zugänglich sein dürfte, so lassen Sie uns hier, an der Hand der neuern Musikgeschichte — und zwar von da an, wo sie überhaupt erst eine selbständige und ausdrucksvolle Kunst geworden ist — durch die Portrait-Galerie der großen Meister wandern, schließlich aber auch in den Seitenhallen der Jetztzeit mit ihren vornehmsten Repräsentanten uns umsehen.

Könnte man die Menschen nach ihrer leiblichen wie innern Physiognomie unter das Mikroskop nehmen, so würde man von der unerschöpflichen Verschiedenartigkeit der einzelnen unter einander überrascht sein: Keiner sieht dem Andern gleich, Jeder ist für sich eine besondere kleine Welt, alle Individuen zusammen bestätigen nur die Allmacht und Unendlichkeit Gottes, die ewig wechselnde, immer neuschaffende Zeugungskraft der Natur. Aber diese ganze reiche Mannigfaltigkeit gruppirt sich für den überschauenden Blick, der eine bunt zusammengewürfelte Gestaltenfülle auf wenige durchgreifende Unterschiede zurückzuführen gelernt hat, doch nur wieder zu wenigen, einfachen Massen. Die unübersehbare Vielartigkeit der menschlichen Wesen durchzieht schließlich der

einfache Gegensatz ernster, tief angelegter Naturen auf der einen Seite, leichter, heiterer, oberflächlicher auf der andern. Ich verkenne nicht: in der Wirklichkeit wird dieser Unterschied nirgends rein und streng vorkommen, die meisten Menschen werden ein Gemisch aus beiden Elementen darstellen: auch der tiefe Denker oder Gemüthsmensch wird lustige Anwandlungen haben und der Lebemann sich ernsten Stimmungen nicht ganz entziehen; aber im Großen und Ganzen bleibt jener Gegensatz als der einfachste und durchgehende doch bestehen. Er ist wie der unsichtbare Weltenrichter des Evangeliums: er sondert die Menschheit aller Zeitalter und Nationen in die beiden angegebenen Gruppen, die Bessern zu seiner Rechten, die Schwachen zur Linken stellend.

Und wie die Menschen, so auch ihre Werke, auch die Werke der Kunst, der Musik. Auch hier haben Sie einerseits ideenreiche, gefühlsinnige und zugleich formschöne Kompositionen, deren klarer, geistreicher, ansprechender Gedankengehalt Ihr eigenes Wesen entweder klärt und beruhigt, oder, wenn er in tragischer Größe einherschreitet, Sie selbst überwältigt und erbeben macht, oder Sie in die Höhe mit sich nimmt, Sie weit und groß macht, daß Ihr Spiel nicht Gewalt genug findet, die Wucht der Gedanken in die Tasten zu legen. Oder der Komponist redet so seelenvoll und selig zu Ihnen, daß Ihnen das Herz selbst voll und warm wird und Sie plötzlich vor innerm Entzücken, was Sie spielen, auch *mitsingen*, weil das arme Instrument allein in den herzlosen Tönen doch nicht sagen kann, was Himmlisches in der Musik klagt oder jubelt. Sehen Sie: Tonwerke, die *das* können, die uns am innersten Menschen packen, die unsere mächtigsten Leidenschaften entfesseln oder unsere seligsten Gefühle wachrufen — mit *einem* Worte: Tonwerke, die sich an unser göttliches Theil wenden und uns hier bereichern und verklärt emporziehen — solche nenne ich genial, tief, unsterblich. Sie stehen mit ihren Meistern zur Rechten des Weltgeistes und tragen ewiges Leben in sich, um es uns selbst mitzutheilen.

Und nun treten Sie gefälligst auf die andere Seite und betrachten mit kritischem Auge, was sich Ihnen hier in unabsehbarem und noch immer wachsendem Gewimmel darstellt: oberflächliche, geist- und reizlose Machwerke, die, von Unberufenen hingeschleudert, keinen bedeutsamen Ideengehalt haben, keine herzinnigen Gefühle ausströmen, keinerlei Eindruck bei Ihnen hinterlassen. Was der Komponist sich dabei gedacht hat, was er etwa von Gedanken hat hineinlegen wollen, das ist an und für sich dürftig, ist in ihm selbst nicht mächtig genug gewesen, und deshalb tritt es auch nicht energisch und bedeutsam, nicht plastisch anschaulich vor den Zuhörer. Zu bloßen Klangmassen und Klangeffekten, zu furiosen Akkordbrechungen, tändelnden Figuren, rollenden Läufen und dgl. veräußerlicht, gehen hier die fehlenden Gedanken in ein bloß sinnlich wirkendes, gefällig unterhaltendes Tonspiel auf, oder richtiger: statt der fehlenden Gedanken giebt uns der Komponist nur ein Getändel und Geklingel von Tönen, aufgeputzte musikalische Phrasen. Solch ein Tonstück kann zwar den Lernenden durch seine technischen Schwierigkeiten reizen, kann selbst verwöhnte Zuhörer durch schöne Klangwirkungen entzücken — den innern Menschen aber läßt es kalt, für Geist und Gemüth tragen Sie nichts davon. Hat man es ein Mal gehört, so hat es seinen Zweck erfüllt, jede Wiederholung langweilt uns, und nur dem Unkundigen gefällt es und täuscht ihn — was ja in der Musik so leicht möglich ist — durch seine graziöse Tonspielerei über seine Inhaltlosigkeit. Denn es sind ja doch immer Töne, schön klingende Töne, die man hört; und aus diesen Tönen lassen sich ja auch Formen bauen und Gestalten hinstellen, die sich das Ansehen geben, als ob Wunder was dahinter stäke. Prüft man aber den empfangenen Eindruck und belauscht man das eigene Gemüth hinterher — es ist theilnahmlos und nüchtern geblieben; eine seelische Wirkung hat all das Getöse oder Gesäusel nicht hervorgebracht.

„Wer aber sind denn nun“ — so hör' ich Sie im Stillen

fragen — „jene auserwählten, gehaltvollen Tonmeister? Und welche Kompositionen soll man anderseits als nichtsnutzig verwerfen?" — Begrüßen Sie mit mir unter der ersten Gruppe zunächst den Altmeister nicht nur der protestantischen Kirchenmusik, nein, der neuern Musik überhaupt, wenigstens nach ihren gediegenen, gleichsam ewigen Elementen — Seb. Bach, und lassen Sie sich von dieser hohepriesterlichen Gestalt nicht abschrecken, als sei dessen Musik veraltet, leide an zopfigem Formalismus und dgl. Nichts weniger als das! Aus Bach's kunstreich verschlungenen, auf's Mannigfaltigste figurirten Formen redet der größte musikalische Genius aller Jahrhunderte, blickt das glaubensseligste und doch kindlich fröhlichste Gemüth. Seien Sie überzeugt: so hat nie ein Mensch geredet, wie dieser Mensch! Keiner hat so tief hinabgeblickt in die Wunder und Geheimnisse Gottes, aus Keines Musik tönen alle gesunden Regungen der Menschenbrust so rein, so innig, als aus der seinigen, aber allerdings in einer Tonsprache, die, mit der süßlichen und abgeschwächten der Jetztzeit verglichen, uns fast zu ehrbar, zu gediegen anmuthet. Das muß man wissen und in Mitrechnung bringen, wenn man Bach hört und richtig beurtheilen will: man muß ihn mit geistigem Ohre hören und ein Herzensverständniß haben für das, was er sagt. Wer aber das hat, den trägt er in heiliger Andacht hinauf zur Seligkeit der Verklärten, den läßt er kindlich mitjubeln und mitjauchzen in herzinniger Weltfreude. Nein, bei ihm ist Nichts bloße Form und Phrase: überall sagt er etwas und immer etwas Bedeutsames. Seine Orgel und seine Instrumente singen, alle Stimmen in seinen akkordisch reichen Tonmassen sind jede eine Melodie und lobpreisen entweder die ewige Liebe, oder trauern ob des Menschen Sünde, freuen sich aber auch der Herrlichkeit dieser schönen Gotteswelt bis zur neckischen Lustigkeit der Tanzweisen. Auch seine Klavierstücke tragen natürlich den formellen Zuschnitt ihrer Zeit an sich und sind ebenfalls nicht — salonfähig; auch mag Einzelnes darin immerhin als veraltet über Bord

geworfen werden. Aber den gewichtigen Inhalt werden Sie auch aus ihnen heraushören und vor Allem die Lehre daraus ziehen, daß alle Musik inhaltvoll sein müsse, nicht bloßes Fingerspiel, Tongeklingel, Gefühlständelei oder gar Gefühlsheuchelei, wie die moderne Oberflächlichkeit es bietet und — hinnimmt, also nicht leeres Phrasenwerk, das sich erst künstlich aufblähen muß, um überhaupt nach etwas auszusehen: nein, es muß wirklich etwas darinstecken, der innerste Mensch muß daraus sprechen, wahrhaft empfundene Gefühle müssen auch unser Gefühl sympatisch erregen. Und das thut Bach's Musik trotz des etwas fremdartigen Zeitkostüms. Fürwahr, Sie können sich mit Nichts mehr ehren und kein besseres Zeugniß ablegen für Ihre eigene Solidität in musikalischen Dingen, als wenn Sie sich mit diesem gediegensten aller Meister befreunden und ihn zu einem Ihrer Lieblinge erheben.

Weiter begrüßen wir in der Schaar der Auserwählten das Dreigestirn der Wiener Klassiker: den kindlich gemüthlichen, neckisch scherzenden Haydn, den Begründer unserer Instrumental- und Kammermusik; den durchsichtig klaren, graziösen Mozart, das vielseitigste, schöpferischste musikalische Genie; und endlich den Vollender des Klassicismus und ersten Bahnbrecher der aufdämmernden Romantik, Beethoven, dessen tiefwogendes, allseitig durchschütteltes Seelenleben ebensosehr der erhabensten Tragik, wie der rührendsten Innigkeit fähig ist und allen bedeutsamen Stimmungen des Menschengemüthes eine typische, ewig gültige Sprache verliehen hat, die alle Neuern nur annähernd nachgelallt und zu einzelnen Bruchstücken detaillirend aufgelöst haben, ohne sie in ihrer Ganzheit, als durchgeführte, geschlossene Stimmungsergüsse haben wiederfinden zu können. Was aber diese drei Meister zu Klassikern stempelt, das ist ihr gediegener Gedankengehalt, ihr echt menschlicher, allverständlicher Gefühlsausdruck, das ist ihre planvoll klare Form und jenes Maß der Darstellungsmittel, daß nicht nur der jedesmalige Inhalt rein und ganz in der gegebenen

Form zum Erklingen kommt, sondern daß wir in den betreffenden Werken — zunächst Instrumentalwerken — die vollkommensten Schönheitsideale musikalischer Darstellung überhaupt verehren.

Trotzdem fehlt es auch hier nicht an Warnungsrufen fanatischer Neuerer, die Ihnen auch Haydn und Mozart gern verleiden möchten, als sei deren Musik gleichfalls für uns Vorgeschrittene zu unschuldig, zu effektarm; an ganz andere Gemüthsaffekte und Klangwirkungen gewöhnt, könnten wir jene höchstens noch historisch dulden, aber nicht mehr als uns ebenbürtig und sympathisch mit Befriedigung genießen. Darauf haben Sie zu erwidern, daß in der Kunst niemals Effekte und Pikanterien über Werth oder Unwerth eines Werkes entscheiden, sondern einzig und allein die Schönheit, die einen echt menschlichen Inhalt — im vorliegenden Falle uns Allen gemeinsame, allverständliche Gefühle — in reiner Form darreicht, in einer Form und Sprache, die eben jenen Inhalt ganz, überzeugend wahr zum Ausdruck bringt. Erfüllt nun aber Mozart's Musik diese höchste Kunstforderung — und sie thut es in der That —, nun wohl, dann verdient sie auch nicht bei Seite geschoben zu werden: nein, dann ist sie noch ebensosehr Vorbild alles künstlerischen, alles musikalischen Schaffens, wie es die Architektur und Plastik der Griechen für die bildende Kunst aller Zeiten war. Nur Eins müssen Sie dabei Ihren Gegnern einräumen: daß nämlich die Gefühle selbst von den klassischen Meistern noch nicht so allseitig, noch nicht so tief gefaßt werden konnten, wie das reicher entwickelte Gemüthsleben des letzten Jahrhunderts es uns gestattet, und daß — nach formaler Seite — ihnen auch noch nicht die durchgebildeten, wirkungsreichen Darstellungsmittel zu Gebote standen, welche die vervollkommnete Technik und die gesteigerte Feinfühligkeit uns glücklichen Spätlingen an die Hand giebt. Also eine gewisse Selbstverläugnung — das können Sie den Gegnern füglich zugestehen — wird sich derjenige immer auferlegen müssen, der Mozart's Sonaten oder Konzerte mit voller Hingebung noch heut-

zutage spielen will, ja diese Hingebung wird ihm im vollen Sinne überhaupt nicht mehr möglich sein. Aber dürftig, überlebt, ungenießbar und dgl. — das sind Mozart's oder Haydn's Klaviersachen noch längst nicht. Am Verdientesten wird dieser Vorwurf des Veralteten Dasjenige darunter treffen, was bloßes Ton- und Figurenspiel, bloß zierliches Schmuck- und Schnörkelwerk ist, wie es einer Kunstepoche ganz gemäß war, die die unlängst erst erwachten, erst kunstbürtig gewordenen Gefühle noch nicht als bedeutsame, gehaltvolle aufzufassen gelernt hatte; eine solche Generation tändelt nur erst mit den Gefühlen und erfindet Floskeln und Fioraturen, unter deren reizender Verschlingung sie das fehlende Gemüthsleben instinktiv zu verdecken sucht. Aber bei Haydn und Mozart sind selbst noch diese Bagatellen von der liebenswürdigsten Art. Welch perlende Leichtigkeit des Tonflusses, welche Grazie der Figuration, welcher Adel des Ausdrucks im Ganzen! Ja selbst noch in Nichtigkeiten kann die Musik schön sein und man kann sie liebgewinnen, während man dem Dichter inhaltlose Phrasen niemals verzeiht. Vollends schön aber ist Mozart's Musik da, wo er, wie auch in den Sonaten, seinen ernstern Gemüthsfond, sein reiches, vielerfahrenes Liebesleben vor uns ausbreitet. Bach's Bedeutung ruht in seiner religiösen Erhabenheit; Mozart redet zum ersten Mal in der Musik die Sprache schöner Menschlichkeit. Die Liebe in tausend Gestalten, all ihre wechselnden Schicksale, ihre mannigfachen Stufen und Schattirungen, ihre Lust und ihr Leid, ihre Lockungen und Entsagungen erfüllen das Drama auch seiner kleinern Klavierwerke, auch der Sonaten. Denn in Wahrheit beleben sich alle jene Seelenzustände bei ihm zu lauter plastischen Gestalten, schüchtern anfragend, flehentlich bittend, selig und ganz sich hingebend: und das Alles so anschaulich, so sprechend, wie die dramatischen Charaktere seiner Opern, in deren Zeichnung er bekanntlich Meister ist. Nehmen Sie hierzu noch die streng symmetrische Anlage jedes Tonstücks, diese Grundbedingung musikalischer Klarheit, die fleckenlose Reinheit des Styls,

die maßvolle Zurückhaltung in den Darstellungsmitteln, worin der bescheidene Inhalt sich völlig anspruchslos vorträgt, aber um so sicherer wirkt — begreifen Sie dann wohl, daß man diese Stufe der Kunstdarstellung die klassische, d. h. die mustergültige, die vollkommene nennen konnte und noch so nennt, weil die Musik diese Verschmelzung von Inhalt und Form zur reinen Schönheit nie wieder erreicht hat? —

Beiläufig sei hier einer liebenswürdigen Verwechselung gedacht, deren sich mitunter Ausländer schuldig machen, die ja mit der europäischen Kultur- und Kunstentwickelung weniger vertraut sind. Sie belegen nämlich mit dem Ehrennamen „klassisch" nicht die Haydn-Mozart-Beethoven-Periode, sondern die moderne Musik, weil diese ungleich größere Klangreize bietet, also nach ihrer Meinung auch die schönere, die vollkommnere, eben die „klassische" sein müsse. Oeffnet man ihnen dann über ihren selbstverschuldeten Irrthum die Augen, so sind sie natürlich nicht wenig erstaunt, daß eine Musik, die ihnen ärmlich und leer, ja fast trocken und langweilig erschienen ist, das Höchste, das Schönste dieser Kunst enthalten soll — fürwahr, eine bittere Täuschung, eine Verschiebung aller ihrer Kunstbegriffe! Und dennoch muß der Irrthum eingesehen und — wenn auch mit Widerstreben — berichtigt werden. Ob freilich bis zur Einsicht in das wahre Sachverhältniß? ob bis zu der völligen Bekehrung und Ueberzeugung, daß in Kunstsachen nicht der sinnliche Eindruck, sondern der geistige und seelische Gehalt der Werke über deren Vorzüglichkeit entscheide, ja, daß der Werth der klassischen Musik ganz anderswo stecke, als wo die sinnlich verwöhnten Ohren ihn gesucht haben? — das erlaube ich mir bescheidentlich zu bezweifeln.

Beethoven ist der Erste, gegen den Niemand wagen wird, Ihnen Bedenken zu erregen: seine geniale Unfehlbarkeit steht unangefochten in der musikalischen Welt. In seiner Musik vollzieht sich ein großer Prozeß der modernen Kulturentwickelung: die Vertiefung des Gemüthslebens in seine innere Unendlichkeit,

das Bewußtsein, daß die edelsten Vermögen unseres Innern in einen unaussprechlichen Urgrund hinabreichen, daß wir in unsern höchsten Ideen, in unsern heiligsten Gefühlen das Göttliche selbst besitzen — eine Ausweitung, ein Verklingen und Verhauchen des menschlichen Innern in's Ewige, das auch der neuern Kunst den Charakter des Ueberschwänglichen aufdrückt, aber freilich auch die Gefahr einer verfliegenden, zerbröckelnden Form mit sich führt, die den unendlich gewordenen Inhalt nicht mehr zu fassen vermag — die innere, ewige Romantik der Kunst, nicht bloß die Romantik einer historisch vorübergegangenen Schule. Diesen überschwänglichen Gefühlsgehalt doch noch in feste Kunstformen zu fassen, setzt die höchste Gestaltungskraft voraus, führt selbstverständlich aber auch die moderne Musik auf neue und höhere Bahnen. Denn unter dem Anhauche des Unendlichen weitet sich das menschliche Innere, und mit ihm wird auch seine Sprache gewaltiger und ergreifender. Speciell in Beethoven's Musik sind die Motive länger und vielsagender, oratorisch mächtiger, als zuvor; die Tonformen und Gattungen dehnen sich, die Darstellungsmittel werden mannigfaltiger, klangreicher, wirkungsvoller. Das Pathos des großen Styls ist das Idiom eines solchen Genius, die Klangmasse des instrumentalen Orchesters seine Rednerbühne, die Symphonie sein Evangelium an die Welt, sein Vermächtniß an die Zukunft. Auch die Sonate ist bei Beethoven symphonisch gedacht, umschließt in ihrem engen Umfang eine ganze Tragödie, und was sie sagt, ist dem sympathischen Gefühle verständlich, auch ohne des Meisters Ueberschriften. Gleich das Hauptthema zu Anfang kündigt den Grundgedanken höchst energisch, meist in den einfachen Dreiklangsintervallen an, während das zweite Motiv mit seelen- und gesangvoller Kantilene die wuchtige Rhetorik des erstern schmeichelnd mildert. Zu den drei Sätzen der überlieferten Anlage tritt noch der vierte des Scherzo nebst dem Trio; die Orchestermasse bereichert sich, weit hinaus über die dünne Besetzung der Vorgänger, mit neuen Klangmitteln

und Klangreizen: selbst untergeordnete Bläser und Schläger greifen effektvoll in die aktionsreiche Dramatik des Tongemäldes — Alles nur, weil das Seelenleben des Meisters selbst tiefer und reicher strömt, weil sich in seiner weiten Brust die ganze Menschheit wiederspiegelt. Wie tief und reich? — O, auch wir Kleinen rühmen uns wohl, schon selige Stunden erlebt, bitteres Seelenleid erfahren zu haben. Und doch — wie unsäglich dürftig ist es gegen das, was er geliebt und gejubelt, was er gekämpft und gelitten! Der kindlich naive Haydn schäkert und neckt gern, ist ausgelassen bis zur bäurischen Lustigkeit; auch bei Mozart überwiegen noch die heitern Gefühle, die Ergüsse unbefangener Lebens- und Liebeslust. Bei Beethoven liegt das Glück der Freude, der Liebesseligkeit weit dahinten, wie für uns Alle das verlorene Land der Kindheit, und stellenweise nur dämmert ihm die Erinnerung daran wehmuthsvoll auf. Seine wahre Welt ist die der gebrochenen, aber eben deshalb nur um so tiefern, um so ergreifendern Gefühle, da ein grausames Geschick ihn durch Taubheit von der klangreichen Menschenwelt abgeschnitten und in seine innere Einsamkeit, in die ewige Stille seines nur dem Höchsten lauschenden Genius zurückgeschleudert hatte, wo er die Stimmen aus seiner Seele Tiefen in gottgeborener Ursprünglichkeit und Reinheit vernehmen konnte. Darum tönen denn in seiner Musik die Gefühle wie aus ihrem letzten Urgrunde, so überzeugend wahr, so mimisch sprechend, daß wir, im Vergleich mit unserer nur halben Empfindung, bekennen: „ja, so klagt der Schmerz, so trauert die Wehmuth auf den Trümmern ihres Glücks, so streckt die Sehnsucht sich verlangend und vergeblich in die Ferne, so bäumt sich der Trotz titanenhaft gegen das zermalmende Schicksal“; und anderseits: „so selig singt die Liebe, so gerührt verneigt sich der Dank, so verschämt lispelt die Bitte“. „Das ist“, rufen wir aus, „die ideale, typisch gültige Sprache der Gefühle, wie alle gesund Fühlende sie mitempfinden müssen, wie die Menschheit sie noch auf lange hinaus als Normen der Gefühlsdarstel-

lung verehren wird". Mit solcher Ueberzeugungsgewalt, mit solch plastischer Anschaulichkeit aber reden all diese menschlichen Stimmungen in seiner Musik, weil er sie alle an sich selbst erfahren, im tiefsten Innern durchlebt hat. Nichts ist bei ihm bloß vorgestellt, nachgesprochen, erlogen: Alles ist empfunden, ein Stück seines Selbst — er hat seine Musik mit seinem eignen Herzblut geschrieben.

Siebenter Vortrag.

Die Romantiker.

Verschiedenartig zwar, aber nicht unebenbürtig schreiten hinter den Klassikern die melodisch süßen, schwungvollen Romantiker einher, diese Tonmaler im Bereiche der Phantasie und des Gemüthes und aller jener Gebiete, die gerade aus diesem Boden und zumeist im deutschen Volksgeiste aufgeblüht sind: des Wunderbaren und Dämonischen, des Träumerischen und Duftigen; und auch die Formen und Farben ihrer Musik sind so frei geschwungen und fast verschwommen, so saftig und warm, wie gerade das warme und weiche Seelenleben sie für seine Gestaltungen bedarf. Es überrascht Sie daher nicht, zu hören, daß unter diesem Gefühlshauch die festgefügten Formen der klassischen Musik allmälig zerfließen mußten, daß jedes Tonstück, jeder Satz sich nicht mehr unter ein oder wenige Motive stellte, nicht mehr von einem Zuschnitt und Stimmungshauch beherrscht war, also nicht mehr ein gleichmäßiges, in sich abgerundetes Ganze bildete: vielmehr setzt

sich diese Musik in jedem Satze aus mehren Motiven, aus einzelnen, verschiedenartigen Parthien zusammen, die nur noch den bedenklichen Reiz des Wechsels, der Mannigfaltigkeit für sich haben, aber nicht mehr den klassischen Vorzug künstlerischer Einheit. Natürlich durchdringt der phantasiereiche, gefühlvolle Grundzug dieser Musik auch alle einzelnen Faktoren derselben. Die Melodik ist, im Vergleich mit der klassischen, gesangschöner und sprechender, aber auch weitgreifender, figurirter, gleitender und wiegender. Die Harmonik ihrerseits ist voller in den Akkorden, modulationsreicher, mehr mit berauschenden Klangwirkungen getränkt, die Rhythmik wechselnder im Zeitmaß, markirter in den Accenten, aufregender in der Wirkung. Sie sehen: diese Musik hat die strenge, reine Kunstschönheit verlernt, aber an sinnlich schönem Eindruck gewonnen.

In diesem Zauber des Phantastischen und seelenvoll Sprechenden prangt vor Allem K. M. v. Weber's Musik, des Begründers der romantischen Oper in Deutschland, der uns in schmeichelnd süßen Melodien mit den Wundern des Orients, wie mit deutschem Walddduft zu berauschen weiß, der ebenso gut den treuherzigen oder derben Volkston anschlägt, wie er uns andererseits durch ritterliche Noblesse und Galanterie entzückt. Denken Sie, zur Bestätigung dieser verschiedenen Richtungen, an den „schönen, grünen Jungfernkranz" im Freischütz, diese reizend einfache Volksweise, an das innig fromme Gebet Agathe's: „Leise, leise, fromme Weise", an die durch Melodiezauber wahrhaft entzückende Oberon-Ouvertüre! Weber's Lieder zwar wirken noch nicht durch lyrisch gedachte Kantilenen, sondern durch dramatische Effekte und mimisch sprechende Accente; und seine Kammermusikstücke, auch die Klaviersonaten, sind zerstückelte Mosaikarbeit ohne den geforderten Einheitscharakter. Aber seine Kapriccio's, seine Polonaisen, Rondo's u. s. w. — welche innerlichst belebte, geistsprühende Kompositionen! Und in der leider dilettantisch abgedroschenen „Aufforderung zum Tanz", gegenwärtig sogar glän-

zend orchestrirt — welche fast handgreifliche Malerei der Vorgänge und Personen! Wie der Eine schüchtern sich nähert und fragt, die Gefragte bedauernd ablehnt oder mit Freuden annimmt, wie dann Beide in begeistertem Fluge sich dahinschwingen, wie sie geistvoll Rede und Gegenrede tauschen u. s. f. — das Alles sehen und hören wir beinahe leibhaftig vor Augen. Ja auch außerhalb der Oper, auch bloß instrumental ist Weber durchaus dramatischer Komponist.

Auch Schubert ist im Instrumentalen wesentlich fragmentarisch, in seinen Quartetten, wie Klaviersachen; aber er ersetzt diesen Mangel an künstlerischer Einheit durch eine wahrhaft überfluthende Fülle reizendster Melodien. In dieser Beziehung ist er der erste Musiker der Welt, der überströmendste, unerschöpflichste, und hierdurch nicht nur der Großmeister, nein, geradezu der Schöpfer des deutschen Liedes, des schönen Kunstliedes überhaupt. Er zuerst stellt das Lied auf rein lyrische Basis, seine Kantilenen quillen zum ersten Mal aus den Tiefen des Gefühls und bringen sich zum Ausdruck ohne alle dramatische Effekte, ohne instrumentalen Aufputz: denn auch das Klavier wird von ihm zum ersten Male — Dank der vorangegangenen Seelenmalerei der Beethoven'schen Sonaten — auf die maßvolle Bescheidenheit lyrischer Gesangsbegleitung beschränkt, der wahre Liedstyl auch in instrumentaler Beziehung von ihm geschaffen. Und trotzdem sein Liederflor in der Farbenpracht aller Länder und Zonen funkelt, trotzdem Ferne und Heimath, Alterthum und Gegenwart ihre zerstreuten Reize daran verschwendet haben, ist es doch von deutscher Gemüthswärme durchhaucht, doch von klassischem Maß, von der höchsten Reinheit und Plastik der Form — dieselbe Vollendung im Vokalen, wie vorher im Instrumentalen, das Lied nachfolgend auf derselben Höhe des Klassicismus, wie früher Sonate, Streichquartett und Symphonie.

Was Schubert außer dem Liede geschaffen — und es ist dessen eine unglaubliche Menge — mag zwar für Instrumente

geschrieben sein, aber gedacht ist es fast ausschließlich für die Stimme, ist wesentlich gesangschöne Liedmelodie — allerdings zum Nachtheil des instrumentalen Charakters, dessen Erfindung und Gestaltung wesentlich aus andern Quellen schöpft, aber zum Vortheil des Eindrucks und der Liebe, deren der Meister in der ganzen musikalischen Welt sich erfreut. Auch in seinen Tänzen, Märschen u. s. w. für Pianoforte werden Sie diesen süß singenden Weisen begegnen und von ihnen entzückt sein. Aber vergessen Sie nicht: dies sollte, streng genommen, nicht so sein. Die Instrumental- und Klaviermusik darf nicht so melodisch singen, wie der Gesang, sondern soll, wie die Beethoven'sche, ihre Gedanken und Gefühle in instrumentaler Sprache vortragen, d. h. nicht in so beisammen liegenden Intervallen, nicht so getragen und fließend, sondern beweglicher, weiter ausschreitend, deklamatorischer — und dies eben war nicht Schubert's Sache, dem sich die ganze Welt in Empfindung, in schönen Gesang auflöste.

Die stolze Hochfluth des Klassicismus und der Romantik hatte einen solchen Schatz bedeutender Gedanken und Gefühle angehäuft, eine solche Segensfülle gesangschöner Melodien über die musikalische Welt ausgeschüttet, daß die Entwickelung jetzt einen Stillstand erforderte, sich dieses reichen Erbes überhaupt bewußt zu werden, diesen Schatz zn allgemeiner Benutzung, zu allgemeinem Genusse darzureichen. Diese Aufgabe fiel hauptsächlich Mendelssohn zu. Nur talentvoll, nicht eigentlich genial, hat sich dieser in keiner Gattung schöpferisch neu erwiesen, wohl aber die bisherige Vollendung im Instrumentalen wie im Vokalen in kleinern Formen und verständlicherm Ausdruck für weitere Kreise popularisirt, das schwer zugänglich gewordene Alte der modernen Gefühlsvornehmheit angepaßt. Von nicht tiefer, aber immer edler Empfindung und mit dem feinsten Geschmack hat er Grandioses wie Gemeines vermieden; aber was er gegeben, ist so maßvoll, so formglatt, so ansprechend schön, daß es in der Kirche, wie im Salon gehört werden kann, dem anspruchs-

vollen Kunstkenner wie dem schlichten Laien gefällt. Darf er ein Gebiet als ihm eigenthümlich ansprechen, so ist es das phantastisch Geisterhafte: die duftige Welt des Märchens, das Schattenspiel der Träume, das Weben der Naturgeister, geheimnißvolles Blattgeflüster, Quellenrauschen u. s. w. — diese nur erst poetisch verwerthete Romantik hat er auch der Musik dauernd erobert. In dieser Sphäre ist er, wie in der Musik zum „Sommernachtstraum", zur „Walpurgisnacht", in einzelnen Liedern u. s. w., am Originellsten, am Reizendsten. Hält er sich dagegen auf bekannten Bahnen, so ist er nirgends neu oder tief, aber durch den schönen Schwung und Wohlklang, durch den Adel seiner Empfindung und seines Ausdrucks im höchsten Maße wohlthuend und erfreuend — so auch in seinen „Liedern ohne Worte". Seelenvoll in der Melodie, maßvoll in der dekorativen Figuration, treue Stimmungsbilder nach den verschiedensten Seiten des Gemüthslebens, geben Ihnen diese kleinen lyrischen Klavierstücke das beste Bild des edeln, klaren, sinnigen Meisters.

Ungleich gemüthstiefer und erfindungsreicher, aber auch weniger abgeklärt und formschön, hatte sein Zeitgenosse Schumann von der Natur die verhängnißvolle Mitgift einer wüsten und wirren Phantastik bekommen, die sich in den bizarren Klaviergebilden seiner Erstlingsperiode (Papillons, Karneval u. s. w.) nicht gerade klangschön verkörpert hat, jedoch auch damals schon subjektiv originelle, tief seelische Züge enthält. Aber die Himmelsmacht der Liebe verscheuchte die unheimlichen Geister: der gleichzeitig aufbrechende Liederfrühling enthüllt nicht nur die tiefe Gefühlsinbrunst des Komponisten, sondern auch seine beruhigten, geklärten Formen, seine selbst noch das Duftigste, Unsagbarste umkleidende Gesang- und Begleitungsplastik. Von nun an immer sichrer und siegreicher dringt der Meister zur Schönheit vor, immer seltner werden die störenden Wunderlichkeiten, eine ganze Anzahl urgenialer, geistsprühender, gesangschöner Kompositionen in allen Gattungen bezeichnen die Reifeperiode des Meisters und

zählen zu den Juwelen der musikalischen Romantik — am Unschätzbarsten darunter aber diejenigen, wo er der Poesie des Naturlebens, den Ahnungen und Träumereien des Gemüthes lauschend nachschleicht und selbst noch für die letzten, in's Unendliche verduftenden Gefühlshauche entsprechend zarte Tonarabesken findet. Schwankende, trughafte Vorhaltsakkorde zu Anfang der Kompositionen, nebeneinander gedrängte verminderte Septimenakkorde, vollgriffige, weitgespannte Harmonien verrathen den Ueberschwang seines liebewarmen, unergründlich tiefen Gemüthes.

Als jüngste Phase der neuern Musikentwickelung nimmt vor Allem die Lißt-Wagner'sche Richtung, die sogenannte Weimar'sche oder neudeutsche Schule wegen ihrer in Aussicht gestellten Reformen die Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie beabsichtigt nämlich — allerdings mit Verkennung des Wesens der Musik — eine Steigerung dieser Kunst zur Anschaulichkeit und Geistigkeit der Dichtkunst. Und zwar soll diese erreicht werden durch sinnsprechendste Wortrecitation an Stelle der bisherigen „absoluten" Melodie, durch Erweiterungen der Harmonik über die bisher gültigen Grundlagen und Gesetze hinaus, durch Massenaufgebot und Neuerfindung der Instrumentalmittel und ihre dem Gesange gleichgestellte, situationsmalerische Mitwirkung. Eine solche Musik mit noch unerreichten Zielen kann nicht mehr die befriedigte Ruhe der Gefühlsdarstellung haben, nicht mehr die glückliche Entfaltung der Schönheit bezwecken: die Tendenz giebt ihr vielmehr eine Spannung, eine Unruhe, eine Forcirtheit, die, ästhetisch betrachtet, unerquicklich, ja verletzend wirkt.

Das Ideal ist allerdings ein hohes, die Künstler hoch ehrendes, in seinen vernünftigen Forderungen durchaus berechtigtes. Die vielfach sinnlose Melodik muß gebessert werden, die Harmonik ist — nur immer auf arithmetischer Grundlage — sicherlich charakteristischer Weiterungen und Verfeinerungen fähig, die Rhythmik mag immerhin dem wechselnden Tempo der Gemüthsbewegungen elastisch angeschmiegt werden, nur sei auch hier Gleichmaß

der Bewegung der herrschende Grundsatz; und die Instrumentaleffekte und -malereien haben — schon, weil sie in die vervollkommnungsfähige Mechanik hinüber fallen — gewiß noch eine Zukunft ohne Stillstand. Aber über diese Zugeständnisse hinaus hört die Leistungsfähigkeit der Musik auf. Sie ist und bleibt, vermöge des dunkeln, bloß andeutenden Tonmaterials, immer nur gefühlsdarstellende Kunst; in die geistige Sphäre der sprachlichen und dichterischen Begriffsklarheit kann sie nicht erhoben werden; sie dahinauf spannen zu wollen, ist Verkennung ihres Grundwesens, führt zur Gewaltthat, schließlich zur Auflösung dieser Kunst im Ganzen. Ob die genialen Chorführer der Parthei zu dieser Erkenntniß durchdringen werden, ist mehr als zweifelhaft, ja nicht einmal wünschenswerth, damit sie ihre kunsthistorische Mission unbeirrt erfüllen und das begonnene Wagniß sich bis in seine letzten Konsequenzen auslebe.

Was die Richtung bis jetzt zu Wege gebracht hat, ist zunächst, und nach einer Seite hin, ein unverkennbarer Gewinn, insofern man auch für das Operndrama nach bedeutsamen Stoffen strebt, die übrigen mitwirkenden Künste sich dem musikalischen Kunstwerk organischer und würdiger einordnen, die dramatischen Personen auch in der Oper zu schärferer Charakteristik herausgearbeitet erscheinen u. s. w. Alles spezifisch Musikalische dagegen, eben weil es unter der Verkennung des ganzen Standpunktes leidet, steht im Nachtheil und wird immer in diesem stehen bleiben. Der Gesang der betreffenden Kompositionen ist zwar ein der Dichtung auf's Feinste nachempfundener, höchst accentrichtiger Sprechgesang, aber nicht zugleich gefühlswarm und melodieschön, was er bei richtiger Auffassung der Musik und bei unbeschränkter Zulassung des Gefühls sein würde. Und die Instrumentalwerke ihrerseits sind durch häufigen Tonarten- und Rhythmenwechsel, durch harmonische Härten und rohe Effekte eine wüste, wenigstens bizarre Folge von Tonbildern zu einem außerhalb ihrer liegenden Inhalt, Tonbildern, denen es an Begründung

und Einheit in sich selbst, an wohlthuendem Eindruck nach außen fehlt. Auch die Klaviermusik der Schule, meist für den Salon, ist einheitslos zusammengewürfelte, im Brillantstyl der Bravour geschriebene Improvisation und Transskription, aber als solche geistreich, leidenschaftlich durchglüht und in einem Grade effektvoll, daß die elektrisirte Masse die Meisterschaft der Technik für Kunstvollendung und Schönheit nimmt — ein für die objektive Schätzung der ganzen Richtung höchst bedenklicher, gegen ihre innere Gediegenheit und Statthaftigkeit Mißtrauen erweckender Eindruck.

Wir wenden uns jetzt, in Anbetracht unseres vorherrschend pianistischen Zweckes, den kleinen Romantikern oder Neuromantikern zu, die theils schon in die so eben besprochene Entwickelung zurückfallen, theils noch schöpferisch und wirksam unter uns leben: jenen Männern zweiten und dritten Grades, die nicht die eigentliche Hauptentwickelung der Musik in der Hand gehabt, wohl aber die von den Größern angebahnten Gattungen in eignen, meist kleinern Kompositionen weitergeführt und dem Genusse des Publikums näher gebracht haben — Werke von ebenso künstlerischem Werth, wie von origineller oder gefälliger, allgemein ansprechender Haltung, besonders, wenn man nicht den klassisch rigoristischen Maßstab anlegt, sondern jenen milden Freisinn der Beurtheilung mitbringt, der auch einen geringern Gefühlsgehalt und eine lockerer gehandhabte Form noch als kunstbürtig anerkennt.

Diese Künstler und Kunstwerke nenne ich noch nicht „moderne“, statuire also auch mit ihnen noch keine neue und besondere Phase der Musikentwickelung, am Wenigsten eine selbständige Phase nach der romantischen, die, wenn auch erst seit wenigen Decennien aufgegangen, sich doch bereits ebenbürtig dem Klassicismus und der eigentlichen Romantik zur Seite stellen ließe. Denn mag es immerhin eine verzeihliche Befangenheit eines jeden Zeitalters sein, seine jedesmalige eigene Kunst als

eine eigenthümliche, ja als die vorzüglichste über alle frühern hinaus zu rühmen: sachlich und historisch ist diese Selbstgefälligkeit, dies Hervorheben der heutigen Kunst zu einer epochemachenden Erscheinung nicht zu rechtfertigen. Wer unbefangenen Auges die gegenwärtige Musik mit derjenigen der Vergangenheit vergleicht, findet keinen wesentlichen Unterschied, keinen trennenden Einschnitt zwischen beiden; vielmehr stellt sich die heutige Musik als noch ganz dasselbe dar, was die romantische war: sie zeigt sich mit dieser zusammen als einen einzigen stetigen Entwickelungsfluß, als die ruhige, gleichmäßige Fortsetzung, höchstens als den naturgemäßen Ausklang der Romantik: noch ganz so aus dem Gefühl hervorquillend und vom Gefühl geschwellt, wie einst die Musik eines K. M. von Weber, Schubert, Schumann, noch ganz so formunsicher und formauflösend, wie jene, und sie höchstens in dem einen Punkte übertreffend, daß die formale Gestaltung heutzutage noch leichtfertiger, noch zerflossener ist, und statt des edeln Gefühls- und Kunsteindrucks absichtlicher auf äußerlichen Klangreiz, auf packende Effekte hingearbeitet wird. Eine strenge Ausnahme hiervon machen allenfalls jene wenigen Tonwerke der Jetztzeit, die, gleich ehrwürdigen Einsiedlern in leichtfertiger Gesellschaft, geflissentlich im Geiste der kirchlichen Altvordern gedacht und in der strengen Formarchitektur der alten Kontrapunktisten geschrieben sind, wie Grell's 16stimmige Messe, Lachner's und Hiller's Orchestersuiten und einzelne andere; ja und selbst diese haben sich dem feinen Aroma des heutigen Zeitgeistes, dem weichern Flusse und Schönklange moderner Melodik nicht ganz entziehen können. Was man aber sonst als specifisch moderne Züge an der heutigen Musik bezeichnet, wie die Vorherrschaft des Klavier's in der Komposition wie im ausübenden Spiel und die erwähnte Veräußerlichung des musikalischen Kunstwerks zu bloßer Sinnenwirkung, das ist theils nur untergeordneter Art, wenigstens kein methodischer Fortschritt in der Entwickelung der Musik, theils schon von der romantischen Schule so entschieden

eingeleitet, daß die Gegenwart unvermeidlich auf demselben abschüssigen Wege weitergehen, nothwendig die Konsequenzen aus jenen Anfängen ziehen mußte. So bleibt denn also die sogenannte moderne Musik noch wesentlich romantisch, nur gestaltet sie sich einseitig oder doch vorherrschend zur Klaviermusik, innerhalb deren sich, wie gesagt, die beiden speciellern Züge als charakteristisch bemerkbar machen: ein Mal das Uebergewicht der kleinen Tonformen bei fast gänzlichem Zurücktreten der größern, und sodann die das Kunstideal überwuchernde und erdrückende Klangwirkung — beide jedoch, wie gesagt, schon in der eigentlichen Romantik begründet und aus ihr unschwer herzuleiten.

Bekanntlich ist das individuelle Gefühl — und dies bildete ja den Quellpunkt der ganzen Romantik — nicht im Stande, sich zu großen Anschauungen zu erheben und gewaltige Ideen zu weiten Formen zu verkörpern, wie Bach und die Klassiker gethan, ja es ist überhaupt nicht fähig, sich zu fester, plastischer Form zusammenzufassen: — nicht bauend und bildend war das Gefühl, wie wir uns früher überzeugten, sondern auflösend und verschwemmend. Daher schon in der Romantik der Verfall der großen Gattungen der Instrumentalmusik, ja der Instrumentalmusik im Ganzen, also der Symphonie, des Streichquartetts, der Sonate; auch die moderne Gattung der Oper zerfällt, ohne durchgehende Einheit der Charakterzeichnung und Gesammthaltung, zu einer Reihefolge selbständiger, halb lyrischer, halb dramatischer Tonbilder, jedes von eigenthümlichem Kolorit, so daß sich's auch als einzelnes verstehen und genießen läßt.

Dagegen sagt es dem romantischen Gefühle mehr zu und die heutige Musik gefällt sich deshalb vornehmlich darin, die momentanen Einzelergüsse des Gefühls hinzuschütten, sich auf die kleinen Tonformen und Gattungen mit sauberer Detailausführung zu beschränken und so die Musik zu lauter gefälligen Unterhaltungsstücken, auch im bessern Sinne, zu verzetteln. Diese kleinen Tonformen sind in der Gesangmusik das Lied, in der instru-

mentalen die verschiedenen Tanzformen. Beide sehen wir deshalb jetzt noch mehr, als schon in der eigentlichen Romantik, sich in den Vordergrund drängen und die gesammte Musik der Gegenwart beherrschen. Was jetzt am Meisten geschrieben, gespielt und gesungen wird, das sind Lieder und kleine Instrumentalstücke, ganz besonders für — Pianoforte. Denn dies Instrument kam jetzt, mit der Wendung der Musik zu den kurzen, individuellen Formen, an's Ruder. Die stimmenreiche, klangbunte Masse des Orchesters, das immer einen mächtigen Toninhalt fordert, hätte sich ohnehin für diese kleinen Formen nicht geeignet; aber das geschlossene, häuslich bequeme Klavier, das ja von vornherein auf große Formen und Massen verzichtet, wohl aber seinen weiten Tonumfang mit beschränkter Klangverschiedenheit den Ergüssen des einzelnen Spielers sympathisch zur Verfügung stellt — das Klavier bot sich jenen kleinen Formen um so bereitwilliger dar. Gerade dies Instrument war dazu wie geschaffen, kleine Stimmungsbilder in sich aufzufangen und mit seiner einheitlichen Klangfarbe wiederzuspiegeln. Weder zu massig und geräuschvoll, noch zu gedämpft, melodisch wie harmonisch gleich ausdrucksfähig und nur dem Belieben eines Einzelnen hingegeben, entsprach es ganz der Bescheidenheit, dem Halbdunkel individueller Stimmungen, die ein vorwaltendes Gefühl durch gelinde Seitenbewegungen zu seiner innern Fülle vertiefen und diesen innern Reichthum in engem Umfange um so koncentrirter, um so beredter austönen. Und was dem Klavier von noch unentdeckten Klangwirkungen inwohnte, das wurde sicherlich jetzt, zum Zwecke sprechendster Seelenmalerei, aus ihm hervorgelockt. Wollte man aber, mit einem historischen Zuge rückwärts, auch die großen klassischen Tonwerke, die ja vor einigen Decennien noch unangefochten als das Vollendetste in der Musik galten, sich in den bereits erschienenen Arrangements zu bequemem Privatgenusse, ohne Koncertsaal und Orchester, vorführen, so trat auch hierfür das Pianoforte als glücklichster Ersatz ein. Denn es ist Thatsache, daß eben damals und eben aus dem

angegebenen Wunsche die vierhändigen Bearbeitungen und Klavierauszüge der klassischen Symphonien, Streichquartette u. s. w. entstanden sind; und Sie wissen, wie der geschäftig vervielfältigende Musikalienhandel noch heute fortfährt, diese Schätze in immer neuen und immer billigern Ausgaben populär zu machen. So ist denn die neuere Musik seitdem wesentlich — nicht Liedermusik, obschon diese demnächst die beliebteste sein dürfte, sondern Klaviermusik: eine Musik subjektiver Stimmnngen in Gestalt ansprechender Tonbilder, eine Musik des behaglichen Privatgenusses, des reizenden Effekts, aber keine voll Größe und Bedeutsamkeit des Inhalts, keine, welche Vorbildlichkeit und Erfolg auf lange hinaus zu bieten vermöchte.

Eine solche Gefühls- und Stimmungsmusik in lauter knappen Tonbildern wird sich, wie schließlich jede Tongattung, immer auf zweifache Weise behandeln lassen, indem man es entweder mit dem Gefühle ernst nimmt und der seelenvolle Komponist nur seinen Stimmungen Ausdruck geben will, oder indem man sich, leichtfertig und gefallsüchtig, mit leerem Tongeklingel begnügt, das mit seinem Ohrenkitzel und seiner Formlosigkeit es zu gar keiner Stimmung, höchstens zu derjenigen des Widerwillens bringt. Beide Richtungen treten nun auch in der neuern Klaviermusik hervor: eine ernste und edle, der es wirklich um Gefühlsgehalt, um idealen Kunstwerth ihrer Kompositionen zu thun ist, ohne irgend einer Schwäche oder Schwankung des Geschmacks Koncessionen zu machen: eine Musik, die selbst noch ihre zerfahrenen Formen durch das einheitliche Medium der Stimmung zusammenhält und für diese Formlosigkeit wenigstens durch den Gesammteindruck entschädigt. Denn allerdings würde die breite Sonatenform für die genrebildliche Stimmungsmalerei zu langathmig sein; ihr, der gedrängten, schnell wechselnden genügt von der aufgelösten Form ein einziger Satz oder zwei solche mit der einfachen Gegenüberstellung des Leidenschaftlichen und des Sanften; und auch diese Sätze wiederum fügen sich nicht mehr der Gliederung

der ursprünglichen Anlage, sondern werden in unberechenbarem Gefühls- und Phantasiefluge willkürlich frei gestaltet. Die andere der beiden Richtungen intendirt statt des Gefühlsgehalts die bloße Klangschönheit und liefert eine Musik, die zu flatterndem, schwirrendem Figurenspiel, zu täuschenden, ohrengefälligen Klangreizen veräußerlicht und zur Ueberwindung der dadurch herbeigeführten Schwierigkeiten das ganze Raffinement der Virtuosität aufbieten muß. Bleibt die Virtuosität dabei stehen, als Ersatz für die mangelnde Charakterverschiedenheit des Klavierklanges dem Instrumente seine verborgenen Klangreize zu entlocken und diese immer sprechender herauszubilden, so ist solch ein Bemühen noch durchaus künstlerisch. Sie erniedrigt sich aber zur bloßen Taschenspielerroutine, wenn sie die mechanischen Kunststücke der Technik, die Geläufigkeit, die Sprunghaftigkeit, die Kraft und Ausdauer der Finger als vorgebliche Kunst an den Mann bringen will. Auch diesen beiderseitigen Bestrebungen werden wir im Gefolge der obigen beiden Richtungen begegnen.

Die Meister der edlern Richtung, und zwar die ältern unter ihnen, wurzeln zum Theil noch in klassischen Anschauungen; ihre Werke halten noch treu an der überkommenen Anlage fest, sind abgerundet, fließend und klar, aber für uns heutzutage, bei unsern leidenschaftlichern Ansprüchen und unserer freiern Stylisirung auch in der Musik, schon farblos und langweilig, am Meisten die Bravourstücke, die hinter der hochgespannten modernen Technik am Fühlbarsten zurückbleiben. Die jüngern Künstler ihrerseits verläugnen zwar den Geist Mendelssohn's und Schumann's nicht, an dem sie meist großgewachsen sind und der ihre besten Leistungen durchweht; ebenso sehr aber stehen sie, bei der immer bewußtern Ausprägung der Subjektivität in unserer Zeit, auf eignen Füßen, zeigen originelle Züge, schlagen noch nie vernommene Töne an und streifen mit diesen allerdings stellenweise an Gesuchtheit und Wildheit, wenigstens an Bizarrerie. Aber edel im Ganzen, von künstlerischen Intentionen geleitet und nach einem

Kunstideal strebend, das hoch über den niedrigen Gelüsten des Zeitgeschmacks steht — das sind die Männer dieser ersten Gruppe ohne Ausnahme.

Meister, wie Hummel, Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles haben, bei all ihrer Korrektheit und Eleganz, fast nur noch ein historisches Interesse, kein lebendiges mehr im Musikleben der Gegenwart; Sie würden deren Koncerte, Sonaten, Etüden u. s. w. jetzt kaum noch auf dem Notenpult eines Koncertflügels oder eines häuslichen Pianoforte's antreffen; wogegen uns aus Adolf Henselt und Stephen Heller die lyrische Weichheit der Mendelssohn'schen Empfindung noch immer wahlverwandt und im besten Sinne zeitgemäß anspricht. Nicht das Gleiche gilt von Anton Rubinstein, der, ohne Vorbilder und ohne Durcharbeitung seiner Konceptionen, nur unfertige Anläufe zum Genialen und Schönen nimmt, im Ganzen aber roh und ungleichmäßig ist. Erst im Spiel kehrt seine Natur ihre künstlerische Feinheit heraus, indem er über die Klanggeheimnisse seines Instrumentes, ganz besonders über das Pianissimo fast bis zu unhörbarem und dennoch ausdrucksvollem Säuseln mit wunderbarer Magie verfügt.

Die jüngere auf Mendelssohn-Schumann fußende Künstlerreihe von ernster Haltung umfaßt die Namen Joachim Raff, der seine originellen Tonergüsse und mitunter seelenvollen Inspirationen leider nicht selten durch neudeutsche Wildheit und Zerrissenheit beeinträchtigt; den ebenso formgewandten wie gefühlsinnigen Jean Vogt; ferner die Mendelssohnisch angehauchten Gade und Bennet; den Mozartspieler par excellence Karl Reinecke; und endlich die beiden vielleicht formschönsten und seelenvollsten Klavierkomponisten der Gegenwart, Joh. Brahms und Theod. Kirchner. Sie alle haben, sofern sie Klavierkomponisten sind, mit Vorliebe die kleinen Gattungen angebaut und hier so saubere Instrumentalbilder gezeichnet, so herzrührende „Lieder ohne Worte" gesungen, daß wir uns von einem wahren

Liebesfrühling echtester Lyrik umblüht sehen. Solch kurze, scheinbar leicht hingehauchte und doch tief empfundene Stimmungsbilder kennt weder der Klassicismus noch die ältere Romantik. Diese Kleinigkeiten zählen zu den Perlen der gesammten Klavierliteratur und werden auch Ihnen für Ihr Gemüthsleben wie für seelenvollen Vortrag reiche Nahrung zuführen, ja sie werden Ihnen dasselbe werden, was Andern der Liedergesang ist: eine Zwiesprache der Gefühle zwischen der Komposition und Ihrem eignen Herzen, ein Ausklang Ihrer seligsten Empfindungen in einsamen Stunden.

Alle die Genannten aber werden an Genialität und Kühnheit überragt von den beiden geistvollsten und meisterlichsten Klavierkünstlern der Neuzeit — Chopin und Lißt. In Beiden ist kein Nachklang mehr von maß- und planvollem Klassicismus. Und innerhalb der Romantik sind sie, indem sie bloß aus ihrer originellen Natur schöpfen und ihre subjektiven Erfindungen auch in eine eigenartige Form kleiden, die nur unsere Zeit möglich gemacht hat und versteht, die reinsten Romantiker, moderne Künstler im edelsten Sinne des Wortes.

Chopin, der erste geniale Klavierkomponist der letzten 40 Jahre, ist eine Schumann verwandte Natur, aber, weil ohne Entwickelung und Klärung, auf der Naturstufe seiner Phantastik stehen geblieben und in dieser Einseitigkeit eine durchaus isolirte, eigenartige Erscheinung, halb der musikalische Heine, halb Lord Byron. Auf der einen Seite ist er von der klassischen Plastik des Formbau's himmelweit entfernt, vielmehr in ununterbrochenem Fluge dahinschwebend, immer wechselnd und trughaft, unberechenbar vielgestaltig, so daß man ihn nirgends fassen und festhalten, nie wissen kann, wohin er sich wenden werde. Anderseits aber, obgleich ohne eigentliche Tiefe oder Pathos, schleicht durch alle seine Werke doch die Wehmuth über die Mängel des Erdenlebens, über das geknechtete Vaterland, wogt darin eine Sinnlichkeit, eine Liebessehnsucht, daß reine, ruhige Schönheit, warme

Gemüthsinnigkeit nirgends hervortritt. Aber geistbelebt, geistsprühend bis zur Bizarrerie — das ist seine Musik durch und durch. Ganz speziell ist sie die Dolmetscherin des aristokratischen Salon's. Was dieser sonst ungesunden Sphäre an Geist, an Grazie, an Poesie abzugewinnen ist, hat Chopin in seinen sprühenden, schwungvollen und doch wieder tief schmerzlichen Klavierwerken, den Mazurka's und Nocturnen, den Polonaisen und Walzern niedergelegt, und zwar mit so überfluthender Gefühlsschwelgerei, daß die herkömmlichen Fundamente und Formen der Musik bis zur Unerkennbarkeit aufgelöst sind. Tonarten, Harmonieschritte, Rhythmik u. s. w. sind bei Chopin nicht mehr bindend oder formbildend, sondern dienen allzumal nur dem zügellos freien Ergusse seines unberechenbar genialen Phantasie- und Gefühlsspiels — das Ganze durch fast immer gehobenes Pedal zu noch größerer Verschwommenheit ineinandertönend. Nur das feine Aroma der Stimmung hält die disparaten Elemente eines Tonstücks noch zu einer ungefähren Einheit beisammen.

Lißt ist eine so vorwiegend geistige Natur, so allseitig durchschüttelt und erregt, daß auch die Musik bei ihm aus ihrem Schwerpunkt gerückt, über ihre anerkannte Aufgabe hinausgespannt erscheint, selbständige Kunst der Gefühlsdarstellung zu sein; vielmehr wird sie die figurirt umspielende, tönend erläuternde Dolmetscherin, die klingende Illustration zu irgend einem Objekt, oder dies Objekt selbst in musikalischer Vergeistigung. Aber eines Objekts bedarf Lißt, um zur Musik Stellung zu gewinnen, um überhaupt inhaltvolle Musik zu schreiben. Ein erhabenes Naturschauspiel, ein lyrisches Gedicht, ein dramatischer Held, eine welthistorische Katastrophe werden in zwar formlose, aber phantastisch originelle, schwebend und wogend dahinfluthende Musik umgewandelt. Lieder von Schubert, Schumann, Franz gestalten sich zu brillant ausgeführten, das Original luftig umschwirrenden „Transskriptionen" oder „Paraphrasen"; die Charakterzüge und Kämpfe eines Prometheus, Dante, Faust breiten sich zu „symphonischen

Dichtungen“ aus; die „ungarischen Rhapsodien“ knüpfen an bizarre Zigeunerweisen an, schlingen ihre tönenden Arabesken um ländliche Scenen und Volksfeste u. s. w. Was hierbei die dunkle Musik der beabsichtigten Objektsmalerei schuldig bleibt, das soll in der Phantasie des Zuhörers das erklärende Wort des Programm's ergänzen. Bei richtiger Erkenntniß der Musik aber kann der Komponist mit diesen Tonmalereien doch nur dasselbe meinen, was dieser Kunst, den realen Objekten gegenüber, allein möglich ist: nämlich nicht die Dinge selbst in sinnenfälliger Anschaulichkeit nachzubilden, sondern nur die Stimmungen zu malen, die sie in uns wecken. Ein geistig klares, in's Bewußtsein erhobenes Bild der betreffenden Objekte zu forciren, würde dem innersten Wesen der Musik, ihrer Beschränkung auf bloße Gefühlsdarstellung widerstreiten. Nein, Seelengemälde, seelische Situationsbilder zeichnet der Komponist, zu deren möglichster Treue er nur sehr realistische Züge und Klänge der wirklichen Objekte verwendet. Immer aber bleibt doch auch hier, wie schon bei Chopin, die Stimmung der Rahmen, in den die verschiedenartigen, weit auseinanderliegenden Elemente der Komposition zusammengefaßt werden.

Auch fremden Kompositionen gegenüber bleibt Lißt der durchaus selbständige, frei aus seiner reichen Innerlichkeit reproducirende Künstler. Als Klavierspieler durchgeistigt er die betreffenden Werke mit s e i n e r Empfindung und Auffassung und entreißt dadurch die ältern ihrer ungenießbaren Nüchternheit und macht aus den neuern noch mehr oder Anderes, als selbst die Komponisten beabsichtigt haben. Dies aber gelingt ihm technisch, abgesehen von seiner energischen Phantasie, durch eine Meisterschaft der Klavierbehandlung, durch eine Applikatur, einen Anschlag, der den ganzen Apparat von Klangwirkungen und Tonspielereien, die bis dahin als Zweck der Bravour gegolten hatten, zum bloßen Darstellungsorgan höherer Intentionen herabsetzte, die von nun an als das Ideal der Virtuosität galten. Die technische

Meisterschaft des Klavierspiels dem Ideengehalte der Musik wieder zur Verfügung gestellt und dienstbar gemacht zu haben, ist Lißt's größtes Verdienst. Daneben aber sei der kleinern nicht vergessen, daß er gerade durch seine Liedbearbeitungen dem Liedergesange selbst sowohl in die Haus- wie in die Koncertmusik vielfach Eingang verschafft hat und nicht mindern Eingang den bedeutendsten Klavierkomponisten aller Zeiten und Richtungen, indem er sie in seine eignen Koncertprogramme aufnahm und sie dem Publikum, nicht selten zu erstmaligem Genusse, vorführte. Vergessen sei endlich nicht, daß er zum durchschlagenden Siege der Wagner'schen Opern auf's Erfolgreichste mitgewirkt und in höchst geistvollen, psychologisch feinen Kritiken der Würdigung Schumann's, Franz' u. A. außerordentliche Dienste geleistet hat. Bezüglich des Klavier's aber bleibt es, wie gesagt, Lißt's unvergänglichster Ruhm, die Aufgabe, welche die eitel gewordene Bravour in Zukunft an sich zu vollziehen haben wird, auf's Bestimmteste hingestellt zu haben. An technischer Herrschaft über sein Instrument, sowie an geistiger Durchglühung der Klavierkompositionen kann Lißt weder von seinen Schülern, wie Bülow, Tausig u. A., noch von seinen Rivalen, wie Cl. Schumann, Jaell, Rubinstein u. s. w. übertroffen werden. Aber die Zukunft des Klavierspiels im Ganzen kann nur darin bestehen, daß es abläßt von seiner hochgeschraubten und schon nicht mehr kunstwürdigen Bravour und deren Errungenschaften nur dem Vortrage der zwar nicht virtuosen, aber um so seelen- und gehaltvollern Werke der großen Vorgänger zur Verfügung stellt. Die Technik lerne, statt ihrer überspannten Selbständigkeit wieder gehorsames Organ der Gefühlsdarstellung werden, was sie vernünftiger Weise allein sein soll. Anregung und Vorbild dazu aber hat vor Allem Lißt gegeben.

Achter Vortrag.

Zweite, oberflächliche Hälfte: die moderne Musik.

Die zweite Gruppe der Neuromantiker.

Mit der zweiten Gruppe der Neuromantiker, die sich uns jetzt darstellt, beginnt zugleich die zweite, oberflächliche Hälfte der neuern Musik überhaupt, die zu den bisherigen gediegenen Meistern, den klassischen und den romantischen, den abkühlenden Gegensatz bildet: zwar der Zeit nach erst von kurzer Dauer und an Kunstgehalt mehr als dürftig, aber an Masse und Verbreitung um so stärker — ein fast erdrückendes Gegengewicht gegen die gute Musik, jetzt und zu allen Zeiten ein Tummelplatz für Oberflächliche und Genußsüchtige, die sich hier ganz Herren, ganz in ihrem Rechte fühlen und dabei alles Bessere dünkelhaft ignoriren.

Von der Hingebung der Bravour an ideale Kunstzwecke weiß diese zweite Gruppe der Neuromantiker Nichts mehr, im Gegentheil, sie erheben die bloße Technik zum Selbstzweck, und die Bewunderung ihrer Fertigkeit, der Beifall der sinnlichen, urtheilslosen Menge ist der Lohn, um den sie buhlen. Sehen Sie, hier

scheint es mir nun am Platze, von moderner Musik, und zwar im übeln Sinne, zu reden, während sonst das Wort von der neuern Musik überhaupt gebräuchlich ist. Denn die bessere Musik der Gegenwart mit diesem Worte zu bezeichnen, das halb etwas ganz Neues, soeben Entstandenes, und halb etwas Modisches nach dem neuesten Geschmacke bedeutet, konnten wir uns, wie schon oben bemerkt, nicht entschließen: es klingt an ganz gewöhnliche Dinge an, die für geistige Naturen zu den verächtlichsten Nichtigkeiten zählen, wie Kleiderstoffe, Hutfacon's und dergl.; und solch ein trivialer Beigeschmack muß von der Kunstsprache ferngehalten werden. Aber eine Kunststufe der niedrigsten Art, die, mit Verläugnung aller höhern Interessen, alles Kunstgehalts, aller Form, weder eine Begründung in der Menschennatur, noch ein Vorbild in der Vergangenheit, noch Anerkennung im öffentlichen Urtheil hat —: eine solche darf man dreist und mit Recht modern nennen. Flüchtig entstanden und schnell abgenutzt, um neuern, ebenso leichtfertigen Platz zu machen, fallen die betreffenden Machwerke ganz auf eine Linie mit den schnell auftauchenden und wechselnden Kleidermoden, von denen ja auch immer die neueste die beste ist.

Und diese niedrigste aller Musikgattungen ist trotzdem heutzutage die beliebteste. Bei Weitem die größere Hälfte der klavierspielenden Dilettanten, Hohe und Niedrige, in Stadt und Land, durch alle Nationen der gebildeten Menschheit schwärmt fanatisch für diese Gattung, kennt und spielt nur sie, ist entzückt davon und findet Beifall damit — eine sehr beklagenswerthe, aber kunst- wie kulturhistorisch wohl zu beachtende Erscheinung, die den Historiker ernstlich herausfordert, sie aus ihren Ursachen herzuleiten, nach ihrer Methode, in ihrer Entartung bloßzulegen, vor ihren verwildernden Einflüssen zu warnen, Winke für ihre Beseitigung zu geben u. s. w. Fassen also auch Sie sich ein Herz, Dingen scharf in's Gesicht zu sehen und sie vor Ihren Augen zergliedern zu lassen, die Sie, kritisch unbefangen, bis jetzt vielleicht für „sehr schön" gehalten.

Aber trotzdem seien Sie ohne Furcht, wenigstens zittern Sie nicht für das Leben Ihrer Heiligen, ich meine, Ihrer Lieblingskomponisten im Fache der Salonmusik, deren Stücke Sie ja doch wohl, und zum Theil gewiß mit großer Vorliebe spielen; zittern Sie nicht, als wolle die unbarmherzige Kritik ihnen das Messer an den Hals setzen. Nein, nicht gegen die Komponisten richtet die Kritik ihre Waffen, sondern gegen die Gattung, der sie dienen und die sie allerdings mit wahrhaft erschreckender Fruchtbarkeit anbauen, so daß Sie also auch Ihre Neugier werden zähmen müssen, die Namen Ihrer Auserwählten genannt zu hören und sie nach ihrem Werthe oder Unwerthe gewürdigt zu sehen. Denn Angesichts der Gegenwart ist der Geschichtschreiber in der glücklichen Lage, die Namen der Künstler, wenn diese bloß eine uniforme Masse bilden, ohne durch Einzelbegabung hervorzuragen, überhaupt entbehren zu können, schon aus dem äußern Grunde, weil ihre Menge gegenwärtig so unendlich groß ist, daß ihre Aufzählung zur absoluten Unmöglichkeit wird und sie selbst in den Musikalienkatalogen nicht vollzählig registrirt werden können. Auch würden sich die Uebergangenen darunter beleidigt fühlen und mit Recht fragen, warum die meisten andern namhaft gemacht seien und nicht auch sie, da sie doch die gleiche Anwartschaft auf historische Erwähnung haben. Jedoch auch überflüssig würde die Namennennung sein — selbst wenn sie durchführbar wäre —, weil die betreffenden Komponisten auf den Titeln ihrer zahlreichen Werke selbst zu lesen sind, neuester Zeit sogar im Bildniß zu schauen, und weil diese Werke als Novitäten wiederholt bekannt gemacht und empfohlen werden, weil sie in den Musikalien-Handlungen und Leihanstalten sogar in verschiedenen Ausgaben und mehren Exemplaren vorräthig sind. Und so leben denn die Künstlernamen auch im Munde aller modernen Klavierspieler als berühmte und gefeierte Leute, wie die Größten ihrer Kunst; ja sie werden wie theure Hausfreunde, fast wie Herzensfreunde angesehen, die uns in den Kompositionen ihr Bestes gegeben

haben und denen nun auch wir unsere Gegenliebe schenken müssen.

Vorläufig aber sind doch diese Producenten der heutigen Salonmusik nur erst Männer des Tages, des herrschenden Geschmacks, noch nicht bewährte Größen der Geschichte; und ob sie dieser einmal zufallen, ob sie in deren Annalen fortleben werden — wer weiß das? Jedoch auch jetzt schon stehen sie in gewissem Sinne und unbewußt unter der Einwirkung der Geschichte, nämlich unter dem zwingenden Banne des gegenwärtigen Zeitgeistes, der schon seit Längerm in die Strömung der Oberflächlichkeit, der Auflösung des Kunstideals eingelenkt ist — eine Erscheinung, die wiederum im großen Gesammtverlaufe der geschichtlichen Entwickelung als Ausfluß eines allgemeinen Naturgesetzes, des Gesetzes der Ausgleichung, begriffen werden muß.

Ueberall nämlich treten im Geistesleben der Menschheit nach Epochen der schöpferischen Volkskraft und Kunstblüthe Zeiten des Nachlassens, der Erschöpfung ein, wo die hochgespannten Geister nach glänzenden Großthaten auf das behagliche Durchschnittsmaß ihrer gewohnten Thätigkeit und Existenz zurückkommen und es den Nachfolgern überlassen, das überkommene Erbe auszubeuten und in nachahmenden, kleinern Schöpfungen auch der Masse zum Genusse darzureichen, was denn allerdings nur mit Verdünnung und Verflachung jenes idealen Gehaltes möglich ist. Um Ihnen ganz deutlich zu werden: jedes Mal, wenn die großen Meister ein neues Princip, eine neue Gattung auf die Bahn gebracht hatten, sind die kleinen Talente haufenweise über die Neuerung hergefallen und haben sie mit unverdrossener Wiederholung bis zur handwerksmäßigen Schablonenhaftigkeit ausgebeutet — rein formalistische Studien, denen der Geist abhanden gekommen war. So ist es dem Streichquartett nach der Blüthezeit der Wiener Klassiker und ebenso der Oper und dem Liede nach dem melodiösen Aufschwunge der Romantiker Weber, Schubert, Mendelssohn u. s. w. ergangen, befördert noch durch die erschlaffende

Reaktion im politischen Leben während der zwanziger und dreißiger Jahre, die jede freie Regung der Geister als staatsgefährlich niederhielt. Da überschütteten denn Kapellmeister und Musikdirektoren, vornehme und bürgerliche Dilettanten den Markt mit gut gemeinter, akademisch korrekter, aber verwässerter Kammermusik, mit trivialen Bänkelsängerliedern, die noch heutzutage üppig fortwuchern und ihr Publikum nach vielen Tausenden zählen. Auch die Klaviermusik ist dazumal, oder, wenn man genau sein will, noch früher in das Stadium ihrer Verflachung getreten, nachdem sie noch von Weber mit Geist und Glanz behandelt worden war.

Denn schon der Mozart verwandte Clementi, der sonst so graziös und anmuthend zu schreiben versteht, ja der in seinen beliebten „Sonaten" sogar herzliche, volksthümliche Töne anschlägt — schon er hatte angefangen, seine Musik aus bloßen Klangfiguren herauszuspinnen und sie an diesem dünnen Faden fortzuführen — der erste Schritt zur Veräußerlichung und Bravourmäßigkeit der Klaviermusik, da die Methode der Figuration immer schon auf Abwesenheit eines soliden Gedankenkernes hindeutet. Und auf diesem verlockenden Wege nun, der so bequem, unter lauter Wohlklang und Frohsinn zu wandeln ist, sind gleich äußerliche, auf das Klangschöne und Gefällige gerichtete Meister, wie Czerny, der Mann der „Geläufigkeit", und später Dreyschock, Schulhoff, Jaell und Andere weitergegangen und haben die Klaviermusik zu einem Punkte geführt, wo die Figuration in allen Gestalten und mit allen herausgeklügelten Klangeffekten die Musik fast allein ausmacht, nach Ideen- und Gefühlsinhalt aber gar nicht mehr gefragt wird. Befördert und beschönigt aber wurde diese leere Formherrschaft durch den gesammten Charakter der Zeit, die auf geistigem und sittlichem Gebiete genau denselben Proceß vollzog, der sich bereits in der musikalischen Kompositionsmethode eingeleitet hatte — der zweite, tiefere Grund zur Entartung der heutigen Klaviermusik.

Die moderne Musik ist ein Produkt der Gegenwart, ein Abbild des heutigen Zeitgeistes. Der Gegenwart aber fehlt es nicht bloß an einer beherrschenden Idee: nein, sie ist überhaupt nicht die Zeit der Ideen und Ideale, weder der religiösen, noch der sittlichen und socialen. Kommen Sie den Leuten mit dem Glauben an ein Höchstes, das uns verloren gegangen sei und in irgend einer Form wiedergewonnen werden müsse, so werden Sie entweder bedauert oder ausgelacht; höchstens wenige Gleichgesinnte jauchzen Ihnen beifällig zu, die Masse aber kehrt Ihnen verächtlich den Rücken. Naturbewältigung, Sinnengenuß, Gewinnsucht — das sind die Idole der Zeit, vor diesen goldenen Kälbern kniet die heutige Menschheit. Nach außen, in die Breite und Weite geht der Zug der Geister, auf's Aeußerliche, auf den täuschenden Schein ist er vor Allem gerichtet, nicht aber in die Höhe, nicht in's Innere: dafür ist kein Glaube, keine Sammlung mehr vorhanden. Ja, soweit geht die Veräußerlichung, daß man etwas Inneres hinter den Dingen gar nicht mehr sieht noch sucht, gar nicht mehr respektirt, sondern auch Geistiges nur nach seiner äußern Erscheinung, nach seiner sinnlichen Wirkung beurtheilt. Und vollends erhabene Gedanken, herzinnige, schön menschliche Gefühle sind nicht mehr der Kultus des heutigen Geschlechts, auch — in der Kunst nicht. Die romantische Kunst allerdings prangt noch im vollen Zauber der Gefühlsinnigkeit, des Dämmerigen und Träumerischen; die heutige kann — auch wenn der überschauende Blick sie mit der romantischen zu einem Zuge zusammenfaßt — doch nur als deren letzter Ausläufer, als ihre Auflösung betrachtet werden. Auch in der modernen Musik herrschen nicht mehr gesunde, starke, entschiedene Gefühle, sondern nur Anläufe zu solchen oder Nachklänge davon werden vernommen: süße, vielversprechende Kantilenen tauchen hier und da auf, verschwinden aber bald wieder, ohne sich ausgetönt zu haben; und wo noch das Gefühl sich zum Ausdruck bringen will, wird dieser Ausdruck meist unnatürlich und gekünstelt. Die schmerzlichen Gefühle sind

abgeschwächt zum Kläglichen und Weinerlichen, die gehobenen zu rasender Leidenschaft oder lärmendem Jubel aufgebauscht, denen allen man die innere Unwahrheit, das nicht wirklich Empfundene, das Affektirte anhört. Und vollends mißlich steht es mit der formalen Seite der heutigen Musik. Schon die Romantik hatte die festgeschlossenen Formen des Klassicismus, besonders die gediegene Sonatenform aufgelöst, die den echt menschlichen Seelenverlauf von Erhebung und Beruhigung (erstes Allegro und Andante oder Adagio), im Schlußsatz aber den triumphirenden oder doch wohlthuenden Ausgang des Kampfes darstellt; und statt dieses psychologisch begründeten Verlaufs hatte sie die subjektive Willkühr der Anordnung, d. h. die Formlosigkeit zum Princip erhoben. Nicht mehr das Kunstwerk als solches, als einheitliches Stimmungsgemälde war das ideale Ziel des Schaffens, und der Komponist nur das gleichgültige Organ dafür, wie vordem im Klassicismus; nein, der Künstler mit seiner anmaßend gewordenen Subjektivität trat jetzt in den Vordergrund, um seinen Gefühlsreichthum selbstschwelgerisch auszutönen, seine Herrschaft über die Form glänzend zu dokumentiren. Auch die Totalität des Kunstwerks, seine planvolle, symmetrische Anlage, worin sich jener Seelenverlauf stetig und erschöpfend auslebte, hatte in der Romantik keine Geltung mehr; vielmehr legte der Komponist von nun an auf einen einzelnen bedeutenden Gedanken, auf ein einziges schönes Gefühl den Nachdruck und stattete diese Einzelheit mit allen Effektmitteln seiner Kunst zu einem brillanten Prachtstück aus. Denn wo die Form nicht mehr respektirt, wo sie nicht mehr als Gesammtanlage festgehalten und durchgeführt wird, da hebt sich das Einzelne zur Selbständigkeit empor, da löst sich aller objektive Gehalt zu inhaltlosem Schmuck- und Figurenwerk auf. Was also die romantische Musik noch an Vorzügen besaß, vor Allem die seelenvoll warme Gefühlssprache, das hat die moderne Musik nicht nur eingebüßt, sondern zur Gefühlsverflachung, zur Gefühlsaffektation veräußerlicht. Und was an der romantischen Musik

selbst schon die bedenklichste Seite war, nämlich das subjective Belieben gegen die überlieferte Anlage, die willkürliche Zerstückelung der Form, das hat die moderne Musik zur letzten Konsequenz, nämlich zur absoluten Formlosigkeit fortgeführt, zum formlosen Effektstück zerfasert. Die moderne Musik hat, geradezu gesagt, keine Anlage mehr: die Willkühr ist ihr Princip, die Formlosigkeit, die Auflösung ihre Form. Machen Sie selbst die Probe hierauf und durchlaufen Sie z. B. sämmtliche Salonpiecen, die Sie in Ihrem kleinen Notenvorrath besitzen, oder lassen Sie sich in einer Musikalienhandlung das Beliebteste in diesem Genre vorlegen — eine in sich geschlossene, bewährte Kunstform mit psychologischer Anordnung, oder auch nur dasjenige, was man in der guten Musik einen „Satz" nannte mit gleichgemessenen, auch harmonisch auf einander bezogenen Theilen — das werden Sie nirgends oder nur ganz ausnahmsweise entdecken. Die meisten Erzeugnisse dieser Art bestehen entweder aus einem einzigen Satz mit schwachem Rhythmen- und Harmoniewechsel, oder aus mehren locker aneinandergereihten Sätzen von beliebiger Länge, und zwar aneinandergereiht nach der alleräußerlichsten Gegensätzlichkeit von Schnell und Langsam, Leidenschaftlich und Friedlich, Stark und Schwach; daß aber die Sätze vor Allem innerlich, nach Struktur und Stimmungsfarbe einander entsprechen müssen, wenn anders ein organisches Kunstganzes entstehen soll, ist unbeachtet geblieben. Die betreffenden Künstler haben also kein Bedürfniß gefühlt, einer der obersten Forderungen des schaffenden Geistes zu genügen, nämlich die andringende Rohmasse des Kompositionsmaterials in die Begrenzung und Korrespondenz bestimmter Theile zu gliedern und dadurch das Kunstprodukt zugleich zu einer That der logischen Vernunft zu adeln, die wir doch schon in jeder gewöhnlichen Handlung sehen wollen. Bewußtlos und planlos verfährt die Natur in der roh zusammengewürfelten Häufung ihrer Objekte; vom bewußten Menschengeiste aber und zumal vom ideal schaffenden Künstler fordern wir berechnete Zweckthätigkeit, wohl-

begründete Zusammenstellung und Folge. Denn nach diesen Vorzügen strebt der echte Künstler so gut, wie der Techniker oder der Mann der Wissenschaft, um das jedesmalige Werk seinem Ideal zu nähern — hier in der Musik aber ist es nicht geschehen! Nicht Einheit und Ganzheit, nicht Planmäßigkeit und Klarheit sind die leitenden Gesichtspunkte — nein, dem blinden Zufall, dem umherfahrenden Belieben, der niedrigen Gefallsucht hat sich die moderne Musik verkauft; diese verhängnißvollen Faktoren bauen ihre zusammengestückelten Kunstwerke.

Besonders an den erwähnten Gegensätzen tritt diese zerstückelte Formlosigkeit recht augenfällig zu Tage — ganz abgesehen davon, daß sie zugleich der tendenziösen Effektsucht der modernen Musik dienen. Denn daß ein Kunstwerk ohne fesselnde Wirkung langweilig werde und unnütz sei, wissen die Künstler unserer Tage besser, als die frühern, die, bei tieferm Gehalt, ihrer Wirkung auch ohne Reizmittel gewiß waren. Mangelt es nun aber an diesem Gehalt, der Geist und Gemüth schon an und für sich beschäftigt, so greift man sehr natürlich als Ersatz zu Aeußerlichkeiten, zu sinnlich überraschenden und betäubenden Effekten — und solche sind die Gegensätze —, die das Nervenleben, statt in sanfte oder erträgliche Affektion, in starke Vibration und Aufregung versetzen. Hat an der einen Stelle eine edle Gesangkantilene den Zuhörer wohlthuend sanft gewiegt, so hüpfen ein paar Takte weiter lustig flatternde Figuren ihm vor den Ohren. Hat man ihn ein Mal durch eine schwerfällige Grave- oder Largo-Introduktion in dumpfe Trauer versenkt, so schnellt sein Gemüth plötzlich und erstaunt in die Höhe, denn eine lustige Tanzweise schwingt sich auf oder ein rasendes Presto vivace stürmt wie eine Windsbraut dahin. Auf das gehauchteste Pianissimo oder Morendo folgt ein orchestral brausendes Unwetter; und nicht minder sinnlich berührt uns der unvermittelt plumpe Gegensatz von Dur und Moll, der unsere Stimmung schiffbruch- oder spielballartig bald in den Himmel des Entzückens, bald in den Abgrund der

Verzweiflung schleudert. Dies Alles aber sind nur die nothwendigen Folgerungen davon, daß die Entwickelung über die gefestigten und bewährten Fundamente des Klassicismus hinausdrängte und auf die Bahn romantischer Ueberschwänglichkeit und Formauflösung hinleitete, deren Zeugen und Vollstrecker nun wir Kinder der Jetztzeit geworden sind. Genug, auf die gehaltvolle Kammermusik der klassischen Meister folgt, als die Schöpfung der Modernen, die Salonmusik und innerhalb ihrer die Herrschaft der Bravour, der Virtuosität.

Der Name „Salonmusik" aber wird auch Ihnen gar nicht unbezeichnend erschienen, wenn Sie nur berücksichtigen wollen, welch innere Aehnlichkeit zwischen der modernen Musik, besonders derjenigen für Klavier, und dem Geist und Ton des modernen Gesellschaftslebens besteht, das ja hauptsächlich im Salon vertreten ist, während das deutsche Familienleben, das Wohnzimmer des deutschen Bürgerhauses einen andern, menschlich gesundern Charakter trägt. Da Sie selbst zum Theil im Salon aufgewachsen und möglicher Weise auch künftig für ihn bestimmt sind, so werden Sie es mit Ihrer eignen Erfahrung bestätigen, daß von schlichter Natürlichkeit, kindlicher Unbefangenheit, echt menschlichem Verhalten und Bewegen dort wenig gefunden wird. Schon als Kinder durften Sie im Salon nicht spielen und jubeln, nicht sprechen und sich äußern, wie Sie es nach Ihres Herzens Lust gern gethan hätten. Sie wurden schon früh in Anstandsformen eingezwängt und zu Höflichkeitsphrasen angehalten, die Ihnen jetzt bereits zur Gewohnheit geworden sind, bei der Sie den Zwang der Dressur in Gang, Haltung, Sprache u. s. w. gar nicht mehr empfinden. Aber wenn Sie offen sein wollen, so werden Sie mir gestehen müssen: gar manchmal hatten Sie einen Gedanken auf der Zunge oder eine Regung in der Brust oder hätten gern etwas gethan, wozu der innere Mensch Sie trieb, was Sie für gut und recht erkannten; aber — Sie durften es nicht, die Regeln der Salonetikette verboten es, ließen den glücklichen Gedan-

ken nicht laut werden, ließen das innige Gefühl verstummen und erkalten, ließen die löbliche That ungethan — wie schmerzlich für Sie schon damals! und wie betrübend noch jetzt für uns Alle und jeden vernünftig Denkenden! Gesunde, originelle Einfälle, starke, warmquillende Affekte, Aeußerungen der Natürlichkeit, der Herzlichkeit, des harmlosen Behagens und Sichgehenlassens sind eitel Sünden gegen den heil. Geist des Salons: Sie würden den Ort und seine Gesellschaft entehren, wollten Sie sich dergleichen Menschlichkeiten erlauben. Alle frische Ursprünglichkeit, alle ungebrochene Kraft, alle Gluth und Leidenschaft ist aus jenem Heiligthum des Anstandes, der Zierlichkeit, der Oberflächlichkeit verbaut; dagegen der zur Phrase abgeschwächte Gedanke, das lahmgelegte Gefühl, das wohlgesetzte Wort — das hat im Salon seinen wahren Platz. Bei alledem aber muß man doch so thun, als habe man Gedanken und Gefühle, um hinter den Anforderungen an einen gebildeten Menschen nicht zurückzubleiben, muß also Geist und Gemüth — affektiren, d. h. unwahr werden und heucheln.

Genau dasselbe ist nun auch der Standpunkt der modernen Klaviermusik - wenn man einzelnes sehr Schätzbare ausnimmt. Haben Sie hier nicht dieselbe Gedankenarmuth, dieselbe Herrschaft der Phrase, die nämliche Abschwächung und Verwässerung der Gefühle und dabei doch das gleiche forcirte Bemühen, wenigstens den guten Schein zu retten und so zu thun, als seien die gedruckten Noten wirklich gehaltvolle Musik? Die Bestätigung hierfür muß ich Ihnen im Augenblicke noch schuldig bleiben, verweise Sie aber auf Ihre eigene Beobachtung, die Sie von jetzt an sorgfältiger anstellen mögen, besonders aber auf unsere folgenden Ausführungen, die Ihnen die Bezeichnung „Salonmusik" als durchaus berechtigt für diese Stufe erscheinen lassen werden. Gleich die nächstfolgende Darstellung wird Ihnen das Gesagte verdeutlichen helfen.

Eine Richtung nämlich, die, wie die moderne Klaviermusik,

nicht mehr die Gefühlsdarstellung als die Aufgabe der Musik anerkennt und sich bei ihrer Darstellung an keine Kunstform mehr gebunden erachtet, verzichtet von vornherein auf den Ehrennamen „Kunst" und will ihre Werke nicht mehr unter dem Gesichtspunkte der Schönheit betrachtet wissen. Für die Halbbildung des aristokratischen Salons zugeschnitten, will diese sogenannte Musik nur ein vornehmes Unterhaltungsmittel sein, wie Gesellschaftsspiele, Kartenspiel u. a. es sind, und noch bequemer, als diese, weil man dabei gar Nichts zu thun, sondern nur gedankenlos zu hören braucht. Die Lieferanten für diese Gattung gestehen diese Kunstlosigkeit auch offen ein, indem sie ihren Produkten keinen kunstbürtigen Namen mehr als Titel geben, sondern ihnen die Laune der Hervorbringung, die Planlosigkeit der Aneinanderfügung ganz ehrlich auf die Stirn brennen. Oder sie entlehnen, als richtige Programmmusiker, die Benennungen für ihre Produkte von äußern Dingen, die durch ihren poetischen Reiz einen gewissen Anspruch auf künstlerische Behandlung haben und deren Eigenthümlichkeiten sie nun in ihrem Tonbilde malerisch wiederzugeben suchen. All die tausend Objekte des Natur- und Menschenlebens, welche die dichterische Lyrik jemals besungen hat, wie Blumen, Schmetterlinge, Quellen, Wasserfall, Lüfte u. s. w. sind hier in das Treibhaus der modernen Salonmusik verpflanzt worden. Ein Bild der wirklichen Objekte zu geben, versagt natürlich die Musik den leichtfertigen Retoucheuren, wie Jedem, der sie zu realistischer Versinnlichung mißbraucht; und selbst die scheinbar zutreffende Malerei gewisser Naturbewegungen würde auf jedes ähnliche Ding ebenso gut passen. Nur die ungefähre Stimmung, welche das Objekt im sinnigen Beschauer hervorruft, könnte allenfalls von der Musik annähernd getroffen werden. „Rondo", „Polonaise", „Mazurka" und ähnliche sind noch leidlich anständige Namen, die schon im Klassicismus und in der Romantik Bürgerrecht hatten; aber Benennungen, wie „Impromptu", „Capriccio", „Fantaisie", „Rêverie" u. a. kündigen sich sofort als Eingebun-

gen des Augenblicks, als Dunstgebilde der plan- und maßlosen Phantasie an und müssen unvermeidlich mit all deren Mängeln behaftet sein. Ohne den Ernst eines Gedankens oder Gefühls, ohne einen durchdachten Plan, ohne sorgfältge Ausführung tragen sie die Flüchtigkeit der momentanen Inspiration, die Zufälligkeit und Formlosigkeit der leichtsinnig hinschlendernden Konception offen zur Schau. Vollends bedenklich ist die Hinneigung der neuesten Salonproduktion zu den Tanzformen, dieser leichtesten überhaupt noch statthaften Musikgattung, deren knappe, streng bemessene Rhythmen freie Erfindung im künstlerischen Sinne, volles Austönen der musikalischen Gedanken von vornherein abschneiden und unwillkürlich eine sinnlich erregende Tendenz verfolgen. Geistsprühende Melodik und eine gewisse Originalität kann dergleichen Eintagsfliegen einigermaßen über Wasser halten; aber noch einen Schritt weiter abwärts — und wir stehen mit der Musik mitten in der Kneipe unter Bänkelsängern und Harfenmädchen! Zu tausenden von der Eitelkeit oder Schnellfertigkeit geschaffen, von der Oberflächlichkeit hingenommen und bewundert — wie sollten dergleichen Bagatellen auf Kunstwerth Anspruch haben? Summarisch nur, als Gattung, nicht als Einzelleistungen nimmt die Kritik von ihnen Akt und verzeichnet sie als höchst sprechende Beiträge zur Kunstentartung der Zeit; für die Schatzkammer der Musikgeschichte aber sind sie werthlose Makulatur.

Ein weiteres Zeugniß gegen den Kunstcharakter dieser Musik ist es, wenn die Komponisten nicht einmal die Mühe der Originalerfindung daran wenden und gerade den bedeutsamsten Theil der Komposition, nämlich das Hauptthema zu Anfang, aus dem sich doch die ganze folgende Ausführung organisch entspinnen müßte, fertig von anderswoher entlehnen. Ein beliebtes Motiv, ein „Air favori" aus irgend einer Oper, oder eine liebliche Volksmelodie, besonders gern eine ausländische, auf der der Reiz des Fremdartigen, der Zauber einer gewissen Bizarrerie liegt, wird der Komposition zu Grunde gelegt, oder diese nimmt — noch

äußerlicher — nur den Ausgang von einem solchen Motive, ohne daß dies irgendwo wieder hervorträte. Aus solch einem Thema läßt sich bekanntlich unter kundiger Hand und bei wirklich künstlerischer Tendenz Viel machen, und — was in den Augen der Bearbeiter das Wichtigste — die Gunst des Publikums ist durch solch eine liebliche Weise von vorn herein der Komposition im Ganzen gewonnen. Aber was wird hier aus der einfachen Feldblume? Welch unberechenbarem Loose geht solch ein armes Findelkind entgegen?! Wird die treuherzige oder gesangschöne Weise etwa bloß zu Variationen ausgesponnen, wie schon die Klassiker, besonders Beethoven, sie liebten, der sie bekanntlich gern für seine Improvisationen benutzte? Denn in diesen sanft geschwungenen Arabeskenlinien ist immer noch Methode und eine mit dem Thema gegebene Begrenzung; hier kann sich die Erfindungsgabe des Komponisten, die unerschöpfliche Gestaltungsfähigkeit der Musik im Ton- und Figurenspiel ungehemmt entfalten; und bei alledem bleibt die Grundweise des Thema's aus all der umwuchernden Verschlingung immer noch vernehmbar. Eine solch harmlose und künstlerisch bewährte Umgestaltung aber wäre für den vorliegenden Zweck zu unschuldig, zu wirkungslos. Nein, aus dem Dinge muß mehr werden, es soll ja gefallen, Effekt machen, in allen Salons glänzen. Dies aber wird am Sichersten erreicht durch die Errungenschaften der modernen Technik, die, obgleich an und für sich nur Mittel zum Zwecke, nämlich zur Ausbildung der Fertigkeit und des Vortrags, hier als Selbstzweck, als wirkliche Darstellungsmittel der Musik auftreten — ein Mißbrauch, der auf die Verkennung der Figur und der Bedeutung derselben für die musikalische Darstellung zurückzuführen ist.

In der Beweglichkeit der Musik begründet, zwischen den Tönen schnell zu wechseln, können Figuren einen bedeutsamen Gedanken oder einen starken Gefühlszug nicht zum Ausdruck bringen, so wenig, wie Randzeichnungen um ein Bild schon selbst ein Bild sind, Ornamente an der Hausfacade selbst schon ein

Haus. Der Kern eigentlicher Gedanken und Gefühle in der Musik kann immer nur durch einen tenor von Tönen, durch eine feste, getragene Kantilene zum Erklingen kommen; die Figur aber kann von diesem festen Zuge nur als ein leichtes, flüchtiges Spiel zur Seite aufgefaßt werden, aus Uebermuth, aus Laune zu tändeln, ein schnelles Hin- und Hergleiten, Herüber- und Hinüberspringen, worin sich die unendlich flüssige, ätherische Elasticität der Seelenbewegungen annähernd spiegelt. Zum gediegenen, zweckvollen Darstellungsmittel wird die Figur erst, wenn sie eine Bewegung, sei es des realen Naturlebens, sei es der innern Gemüthswelt malerisch veranschaulicht: hier bekommt sie selbst einen Inhalt, wird selbst zweckentsprechendes musikalisches Darstellungsorgan, wie an tausend und abertausend Stellen der Instrumental- wie der Gesangmusik nachzuweisen ist. Alles Weitere von Figuration in der Musik aber — und dahin gehört bei Weitem das Meiste — kommt auf Rechnung des bloßen Tonspiels, der Freude an wechselnder Formgestaltung, die in keiner andern Kunst eine Analogie hat und der Musik nur deshalb gestattet ist, weil sie mit ihren dunkeln Tönen und mit melodischen Reihen solcher das, was sie sagen will, nicht erschöpfend, nicht verständlich sagen kann und nun jedes Mittel aufbietet, die ihr versagte Deutlichkeit dennoch zu erreichen — wie vergeblich, wissen wir. Wohl kann dies luftige Tonspiel der Figuration von der feinsinnigsten Erfindung sein, voll der zierlichsten Grazie, es kann den sinnlich reizendsten Eindruck machen; dennoch bleibt es gegenüber der gehaltvollen Gefühlssprache der Hauptmotive, der Gesangmelodie, worin ohne Zweifel die eigentliche Substanz der Musik steckt, bloßes Schmuckwerk, tönend bewegte Ornamentik am festen Bau des Tonwerks. Ja, insofern die Figuration, mit der seelenvollen Gefühlskantilene verglichen, keinen wirklichen Inhalt hat, ist sie sogar nur schöne Floskel, inhaltleere Phrase — nur, wie schon oben gezeigt wurde, als solche nicht erkannt, weil das vom Schönklang getäuschte Ohr wähnt, das schön Klingende müsse

auch innerlich schön, müsse auch inhaltvoll oder gar seelisch bedeutsam sein. Dieser letztere Umstand nun ist der Grund, warum die Figur gerade in der Musik eine so maßlose Ausdehnung hat, eine geradezu allmächtige Herrschaft übt — und in der neuesten mehr, als in irgend einer frühern. Eben, weil unsere Zeit ideenarm, die materialistische Menschheit heutzutage gefühlsarm geworden ist, so daß unsere Salonmusiker es nicht einmal mehr zu gedanklicher Originalerfindung bringen — eben deshalb flüchtet man zur Figuration und baut aus ihr fast ausschließlich ganze Tonstücke zusammen.

Auch die moderne Klaviermusik für den Salon rekrutirt sich fast durchgängig aus der figurirten Phrase, und zwar — um für ihre Leerheit das Interesse möglichst wach zu halten — in allen nur erfindbaren Varianten: in Trillern und Doppeltrillern, Sexten-, Oktaven- und Decimenläufen, Akkordmassen nach einander und Akkordarpeggien über die ganze Tastatur auf- und abwärts u. s. w. — in dies Geklingel und Getöse löst sich hier die Musik auf. Selten einmal tritt ein Ruhepunkt zum Athemschöpfen ein und der Musik kehrt die gesunde Vernunft zurück, kommt wieder eine Regung von Gefühl und schlichter Gefühlssprache, während sie sonst nur ein wahnsinniges Rasen ist. Solch wohlthuende Ruhe- und Lichtpunkte verdankt sie in den meisten Fällen der lieblichen Grundmelodie, die sich von Zeit zu Zeit immer einmal wieder hören läßt, um uns zu sagen, daß all dies Toben und Sausen, das sich dazwischen breit macht, Musik sein soll, daß sie, die liebliche Weise, von dem Wellen- und Sturzbade all der Tonmassen noch nicht überfluthet, unter den Spießruthen und Stacheln all der spitzigen und schrillen Töne noch nicht zerfleischt sei — eine so unverwüstliche Lebenskraft wohnt der schlichten Einfalt inne; an sie, als den einzigen Rettungsanker hält sich das sturmgepeitschte Schiff dieser Musik, sie allein bricht durch das grollende Nachtgewölk als der einzige lichte Stern und Friedensbote von oben. Wem aber klänge nicht auch aus ihrer

holden Weise die Klage, wie schwer sich die heutige Kunst an der unschuldigen Natureinfalt versündige, wie unrettbar sich die moderne Künstelei von der schlichten Schönheit verirrt habe? Denn in der That: von Einfalt und Gesundheit und Schönheit ist diese Musik das gerade Gegentheil: an deren Stelle ist die sinnlose Leidenschaft, der wüste Lärm getreten, der durch das Aufgebot aller Kunststücke jeden kritischen Nebengedanken todtschlagen, Bewunderung und Beifall sich im Sturm erobern will. Denn was sonst bloße Kunststücke der Technik sind und bleiben sollten, was bloß instruktiven Werth für Erlernung des Pianofortespiels hat, wie diese Passagen und Floskeln der Geläufigkeit, das tritt hier an die Stelle der Kunst, soll also selbst Kunst sein; das Alleräußerlichste in der Musik: der bloße Ohrenkitzel, das Handgeschick, die Fingerfertigkeit ist hier zur Hauptsache geworden, erhebt den Anspruch, selbst Werth zu haben, die Schönheit selbst zu sein oder sie zu ersetzen — fühlen Sie wohl, welche Anmaßung, welche Verblendung das ist? Nie ist in der Geschichte der Musik eine erschreckendere Gedankenarmuth zu Tage getreten, nie hat hohles Phrasen- und Blendwerk so maßlos sich breitgemacht, als in der heutigen Salonmusik. Tiefer ist die Musik von ihrer idealen Kunsthöhe nie herabgestürzt, als gegenwärtig, wo sie im Frohndienste der Eitelkeit, der Gefallsucht, der Gemüths- und Geistlosigkeit gebannt liegt. Was die moderne Musik, vornehmlich die Salonmusik ihren Bewundrern bietet: schönklingende Ohrenergötzung, Klangreize und Vortragsfeinheiten, Hochachtung vor sittlicher Willens- und Ueberwindungskraft — dies Alles erkennen auch wir bereitwillig an, ja wir räumen dieser Musik selbst die historische Berechtigung im Entwickelungsprozesse der neuern Kunst ein, erkennen ihre gesellschaftliche Stellung im socialen Leben der Jetztzeit vollkommen an. Aber — von der Musik als schöner Kunst, von dem ewigen Wesen und Gotteshauche der Musik ist sie unendlich entfernt, hat sie sich um ganze Sonnenweiten verirrt. Ueber diese Gattung mit ihren Anstiftern und Helfershelfern

spricht der richtende Weltgeist das Verdammungsurtheil der innern Leere, der Fäulniß, das — die betreffenden Werke sich schon selbst gesprochen haben. Ich sehe: Sie sind befremdet über dies Wort und halten es wohl gar für ungerecht, weil Sie es noch nirgends ausgesprochen gehört, noch nirgends begründet gefunden. Nun wohlan, so fragen Sie sich selbst und sagen Sie mir: welchen Eindruck haben Sie von Stücken dieser Gattung bekommen? Eine verdiente Befriedigung empfanden Sie, so oft Sie die stupenden Schwierigkeiten einer solchen Piece glücklich überwunden hatten, freilich aber auch eine sehr fühlbare körperliche Erschöpfung. Der Eindruck aber auf Ihr Gemüth, die innere Befriedigung, der seelische Genuß und Gewinn — wie stand's damit? Die Hand auf's Herz: eine Kunst, die nachweisbar keinen Gefühlsinhalt hat und deren Form die Formlosigkeit ist; eine Musik, die ihre Gedankenhohlheit nur hinter einen aufgeputzten Klingklang versteckt und diesen der Welt als Kunst selbst aufschmeichelt — eine solche Musik kann und darf Ihnen nicht gefallen, kann und wird Ihr Inneres nicht befriedigen, ja, Ihr noch unverdorbener Schönheitssinn wird dadurch vergiftet, Ihr musikalisches Urtheil über Gut und Schlecht irregeleitet. O retten Sie sich und Ihr besseres Selbst, da es noch Zeit ist, machen Sie fortan keine Gemeinschaft mit dieser Lüge, halten Sie vielmehr Herz und Hände rein von ihrer Befleckung und verachten Sie und werfen Sie von sich, was doch nur die Verwesung in sich trägt! Nur, was nicht der niedrigsten, gemeinsten Sorte angehört, was in seiner Haltung noch einen leidlichen Anstand bewahrt, das allenfalls können Sie angreifen, ohne sich zu beflecken; die verkappte Trivialität aber, der Gassenhauer in Gala bleibe Ihnen ewig fern! —

Fürwahr ein düsteres Nachtgemälde — diese moderne Salonmusik: jedoch nur, wenn wir sie mit dem engsten Blicke, d. h. rein musikalisch betrachten. Lassen wir dagegen das Auge über ein weiteres Gesichtsfeld schweifen und fassen wir die Salonmusik

auf dem Boden der ganzen Zeit, mit der allgemeinen Kultur der Gegenwart zusammen auf, so werden wir sie nicht allein nachsichtiger beurtheilen, sondern zugleich Lichtseiten an ihr entdecken, die ihr sogar einen gewissen kulturhistorischen Werth verleihen. Denn unläugbar sind die Salonmusikstücke, als Produkte unserer Zeit, zugleich Spiegelbilder dieser Zeit, für die man die Pietät der Theilnahme haben muß, von denen der Historiker Notiz zu nehmen, mit denen der Spieler Bekanntschaft zu machen hat, sei es auch nur, um sich ein Urtheil darüber zu bilden und dasselbe durch die Einzelprodukte der Gattung zu bestätigen, zu berichtigen. Denn in der That: aus der mosaikartigen Zusammenfügung dieser Tonstücke bei fehlender Einheit der Anlage, aus der zerfaserten und zerflatternden, auf- und niederrasenden Figuration ohne jeden festen Kern, aus der prickelnden Ruhelosigkeit dieser Musik, die vor innerer Haltlosigkeit nicht weiß, was sie will, und nicht erreicht, was sie sucht, wird der Geschichtschreiber der Zukunft einen treuern Reflex der nervösen Aufgeregtheit, Zerfahrenheit, Kurzathmigkeit des jetzigen Geschlechts empfangen, als aus den Werken der andern Künste, die nicht so sensibel sind für das feine Aroma des Zeitgeistes. Kulturhistorischen, sittengeschichtlichen Werth also haben diese Werke: das Seelenleben der Zeit blickt uns aus ihnen an, so gut wie aus den analogen Erscheinungen des socialen Lebens und aus den gleichartigen Erzeugnissen auf andern Kunstgebieten. Wie die jetzige Bereicherungssucht ohne Arbeit und Verdienst die Quelle der schwindelhaften Geldspekulationen und „Gründungen" unserer Tage ist, so ist die Erniedrigung und Veräußerlichung alles Idealen zu Sinnengenuß und Augenlust die gemeinsame Mutter jener possenhaften Dramatik der Vorstadttheater, die ihre Stoffe und Helden von der Straße und der Kneipe aufgreift, jener lüstern gewordenen Tanzkunst, die im Ballet Stellungen bewundern läßt, welche die züchtige Phantasie sonst nicht einmal zu denken wagt, jener Offenbachiaden endlich, die unter lauter pikanten Tanzrhythmen die letzte Ehr-

furcht vor den antiken Göttergestalten und unvermerkt auch den Glauben an etwas Höheres überhaupt der zersetzenden Spott- und Lachlust preisgeben. All diese Giftpilze wachsen aus dem gleichen Sumpfboden der Gegenwart, und unter ihnen figurirt für die vergleichende Kulturbetrachtung auch unsere Salonmusik; auch sie ist, wie jene, ein Geschöpf der sinnlichen und materiellen Zeit, ein Abfall von der göttlichen Würde und Weihe der Kunst. Hierdurch wird sie musikalisch allerdings um Nichts besser, und unsere ernste Warnung vor ihr bleibt daher in aller Kraft bestehen; aber der weiterreichende, objektive Blick söhnt uns in etwas mit ihren Mängeln aus, wenn wir sehen, wie die betreffenden Werke unter den herrschenden Zeiteinflüssen gar nicht anders ausfallen konnten, und wie die nämliche Krankheit auch auf andern Gebieten ganz ähnliche Erscheinungen zu Tage fördert.

Noch geneigter stimmt es uns für die Salonmusik, wenn wir sehen, mit wie viel Geist sie gemacht ist, wie selbst, trotz unserer frühern Bedenken, eine Art von Originalität, auch eine gewisse Empfindung sich darin offenbart. Will es doch in unserer idealitätslosen Zeit schon etwas heißen, sich edlern Interessen überhaupt zuzuwenden, sich aus der zerfahrenen Welt ringsumher und ihren materialistischen Tendenzen in sich selbst zu einsamem Schaffen zu koncentriren. Und ist das Geschaffene selbst auch ohne feste Form, ohne planvolle Anlage, ohne einen ausgeprägten Styl und statt dessen fast nur Schnörkel- und Figurengetändel, so ist doch dies letztere mit außerordentlicher Zierlichkeit gesponnen und zu Klangwirkungen zugespitzt, die, auf keiner frühern Stufe schon vernommen, als neu, als Originalerfindung anerkannt werden müssen. Mißverstehen Sie mich nicht! Ich hebe unser ästhetisches Urtheil über diese ganze Musikstufe nicht auf, als hätten wir früher zu Schlimmes über sie ausgesagt, wofür uns jetzt das Gewissen schlägt. Nein, diese Kunst ist nicht schöne Kunst, dies Figurenspiel hat keinen, oder nur einen sehr untergeordneten musikalischen Werth, in die schaffenden Kräfte dieser

Gattung mischen sich vielfach niedrige Tendenzen entwürdigend ein. Aber dergleichen überhaupt zu erfinden, es zu einer gewissen Form — die es denn doch immer noch hat — zu gestalten, es zu stellenweis reizenden Klangwirkungen zu steigern, zu vergeistigen — das setzt doch auch Erfindungsgabe, Sinn für Schönklang, Geschick für Formgebung voraus, die in ihrer Art Achtung verdient. Und wollten wir verkennen, daß in diesen feingesponnenen, zerbröckelten Figuren noch etwas Anderes steckt, als bloß das haltlose, oberflächliche Wesen der Komponisten? Allerdings edle, rein menschliche Gefühle, zumal beglückte Stimmungen mit ruhig breitem Ausklang kommen darin nicht oft zum Vorschein. Aber wogt in diesen Rouladen und Arpeggien nicht der irrende, suchende Zeitgeist mit seiner Sehnsucht nach einem festen Anker des Glaubens, des Denkens, des Besitzes? Zittert nicht in dieser ruhelos modulirenden, luftig beweglichen, ätherisch hingehauchten Musik die ganze Nervösität der heutigen Generation, die fieberhafte Erregtheit, die reizbare Empfänglichkeit und Feinfühligkeit für tausend wechselnde Dinge? — Ja, immer mehr wird es uns zur Gewißheit, was wir schon oben berührten: in dieser Musik wogt in vollem, stürmischen Wellenschlage das Seelenleben unserer Zeit, unser eigenes Spiegelbild erblicken wir betroffen und beschämt in ihren Zügen.

Und um mit einem Worte der vollen Anerkennung zu schließen: es wird von der Salonmusik — so gewiß sie selbst nur vorübergehend ist — ein segensreicher Gewinn zurückbleiben: daß nämlich ihre durchgebildete Technik schließlich doch auch der guten Musik Behufs feinerer, immer wachsender Ausdrucksfähigkeit zu Statten kommen wird. Von bleibender Dauer ist die Salonmusik, wie gesagt, nicht; dazu fehlt es ihr an jeder soliden Begründung in der Menschennatur, an jedem ernsten, edeln Gefühlsinhalt. Aber eine Zeit lang wird sie ihre Existenz noch fristen, weil sie gar zu bestrickende Reize besitzt und sich in der ganzen gebildeten Welt, bei Komponisten und Musiklehrern, im Gesellschaftszimmer

wie im Koncertsaal, im Musikalienhandel wie im Privatbesitz allzu zähe eingenistet hat. Ja ihre Verbreitung wird noch zunehmen, das einfache Klavierspiel wird überall nach dem Ziele der Virtuosität ringen, der Dilettantismus selbst die aufreibendsten Uebungen nicht scheuen, bis — das genußsüchtige Geschlecht sich an den verführerischen Süßigkeiten dieser Musik übersättigt haben wird und, entnüchtert, zur unverfälschten Einfalt und Schönheit der Gefühlssprache, dieser eigentlichen Domäne der Musik, zurückkehrt. Mit dieser Umkehr wird dann auch die Figuration ihre Herrschaft niederlegen und sich wieder auf dasjenige Maaß beschränken, welches ihr auf der Skala der musikalischen Darstellungsmittel zukommt, nämlich spielendes, schmückendes Zierglied am schönen Körperbau des musikalischen Gedankens zu sein. War aber der werthvollste Prozeß innerhalb der Salonmusik gerade diese Durcharbeitung, diese Ausdrucksgeschmeidigkeit des Figurenspiels, so wird dies Resultat als der heilsamste Niederschlag aus der überwundenen Verirrung zurückbleiben und dem musikalischen Gedankenausdruck zum Vortheil gereichen. Denn gerade nach dieser Seite der Ausdrucksverfeinerung wird die Entwickelung der Musik in der nächsten Zukunft steuern. An gediegenem Gefühlsgehalt ist von den großen Vorgängern das Unübertroffene bereits geleistet worden; und die materialistische Gegenwart ist fürwahr nicht danach angethan, diesem Ruhme neue Lorbeern hinzuzufügen. Aber seit unsere großen Meister die Musik in den Dienst der Gefühlsdarstellung gegeben und für deren unendliche Schattirungen gefügig gemacht haben, ist eine Zunahme an Ausdrucksfeinheit, an sprechender Ausdrucksbestimmtheit durch alle folgende Stufen wahrzunehmen. Welchen Fortschritt zeigt — Dank der Beethoven'schen Instrumentalrhetorik — die romantische Schule in der malerischen Wiedergabe der Gefühle, in der mimischen Veranschaulichung selbst realer Vorgänge! Welche Fülle neuer Töne hat die poetische Lyrik auch nach Goethe angeschlagen, und mit welcher fast noch weiter gehenden Zartfühligkeit und Detail-

feinheit ist ihr seit Schubert die musikalische Lyrik, der Liedergesang eines Schumann und Franz nachgefolgt, ja hat sie sogar noch überflügelt! Und derselbe Gewinn an Ausdrucksbestimmtheit wird auch der jetzigen und künftigen Pianofortemusik aus der einseitigen Figurenherrschaft des Salonstyls erwachsen. Wird sich die entartete Musik erst wieder ihrer unveräußerlichen Aufgabe bewußt, Gefühlssprache zu sein, und erblickt sie ihren jetzt vergessenen Vorzug wieder in der allseitigen und tiefen Malerei der Gefühlsbewegungen, so wird sie sich u. A. auch der erschöpfend durchgearbeiteten Figurentechnik des heutigen Bravourspiels als willkommenen Darstellungsmittels für das wiedergewonnene Seelenleben bedienen. Erst in dieser gediegenen Verwendung kommt die gegenwärtige Verirrung zu ihrem Abschluß, wird ihr vernünftiger Gehalt als dauerndes Besitzthum der Musik gerettet — eine beruhigende Aussicht bei der jetzigen Entartung und deren voraussichtlichem Verlaufe.

Neunter Vortrag.

II. Die Stellung des Spielers zur Klavierliteratur.

Da hätte ich Ihnen denn die neuere Musik im Abriß vorgeführt und zwar nach ihrer gediegenen, wie nach ihrer oberflächlichen Richtung, um Ihnen so, auf Grund selbstgewonnener Erkenntniß, ein Urtheil über die Meister und ihre Werke und Ihrer freien Wahl die Entscheidung für die einen oder die andern möglich zu machen. Daß ich Ihnen aber — und mit Ihnen jedem Spieler — eine selbständige Entscheidung zumuthe, geschieht nur nach dem pädagogischen Grundsatze, daß man neben der obligatorischen Forderung des allgemein Wissenswerthen, das sich Jeder anzueignen hat, auch die individuelle Naturanlage, Neigung, Geistes- und Gemüthsreife des Schülers zu respektiren habe. Die meisten Klavierspieler nehmen allerdings gar keine Stellung zur Literatur ihres Instrumentes ein, stehen der ganzen Kompositionsmasse der einschlagenden Werke bewußtlos und kritiklos gegenüber, wissen weder von den Komponisten noch von deren Erzeugnissen irgend

etwas Näheres, und noch viel weniger haben sie sich eine Ansicht darüber gebildet. Im Gegentheil: Alles, was in Noten gedruckt ist, ist Musik und kann gespielt werden, Alles, was ihnen vor Augen kommt, wird heruntergeklimpert, jede Piece ist ihnen recht, alle gelten ihnen gleich, der fertige Spieler ist ja überdies Allem gewachsen. Ein vierfüßiges Thier würde der Musik ganz ebenso gegenüberstehen, wie hier der Mensch, d. h. bewußtlos stumpf, unempfindlich gegen alle Unterschiede, gegen Vorzüge und Schwächen, Adel und Gemeinheit. Ich kann nicht glauben, daß Sie sich zu diesen geist- und seelenlosen Spielern zählen wollen, die nur willenlose Maschinen der Komposition wie des Instrumentes sind — ein nicht bloß unentwickelt roher, nein, ein geradezu unsittlicher, des Menschen unwürdiger Standpunkt, weil sein sittliches Bewußtsein, an das wir doch sonst in allen Fällen appelliren, hier ganz und gar schläft, ja geradezu nicht vorhanden ist. Aber der Mensch, dies einzige bewußte und sittliche Geschöpf Gottes, soll ja sein Gefühl für Recht und Unrecht sprechen und sich von ihm bestimmen lassen, auch — in künstlerischen, auch in musikalischen Dingen: durch eigene Willensentscheidung, und zwar aus klar erkannten Gründen soll er sich für das Eine oder das Andere erklären, sich mit Ueberzeugung auf die eine oder die andere Seite stellen. Schon auf dem untergeordneten Gebiete Ihres menschlichen Verhaltens, in der Wahl Ihres freundschaftlichen Umganges, Ihrer Lektüre, Ihres Theater- und Koncertbesuchs gestattet man Ihnen die schuldige Freiheit je nach Ihrer Neigung und Ueberzeugung — und auf dem ernstern Gebiete Ihrer künstlerischen Selbstthätigkeit wollte man sie Ihnen versagen? In der häuslichen Erziehung wie in der Schule, in der wissenschaftlichen wie in der technischen Ausbildung muthet man dem Schüler — von dem allgemein Nothwendigen abgesehen — immer nur das ihm Zusagende, seinem Alter wie seiner geistigen Reife Entsprechende zu — und in der Musik wollte man eine Ausnahme davon machen? Nur Anfänger haben noch keine

Stellung zu ihren Objekten: man weist sie ihnen an, legt ihnen Uebungen und Stücke vor mit der Erklärung, dies sei das Passende, daran haben sie sich zu halten. Hat dagegen der Spieler, wie es bei Ihnen der Fall ist, bereits die mechanischen Schwierigkeiten in der Hauptsache überwunden und neben der Fertigkeit sich auch schon einen gewissen Schönheitssinn, vor Allem eine gewisse Gemüthsbildung angeeignet, auf die gerade in der Musik so viel ankommt, so muß man ihm auch die freie Verfügung überlassen, was er spielen will, was nicht. Oder der Lehrer — falls ihm die Auswahl übertragen ist — muß Natur und Bedürfniß seines Schülers so sicher kennen, daß auch er ganz aus dieser heraus seine Entscheidung trifft. Jedenfalls darf die Wahl nicht dem blinden Zufall, dem urtheilslosen Belieben anheimgegeben sein: nein, mit Bewußtsein, mit sorgfältiger Prüfung, nach innerstem Bedürfniß muß ausgewählt und gespielt werden; das Spiel muß eine Sache der Freiheit und Selbständigkeit, ein Akt und Ausfluß des Gemütes sein.

Jetzt treten wir nun aber der engern und ganz bestimmten Frage nahe und können sie, die wichtigste von allen, nicht länger von der Hand weisen: für welche der beiden vorgeführten Richtungen wollen Sie sich entscheiden? Wollen Sie sich der oberflächlichen Salonmusik und mit ihr der Phrase, der Nichtigkeit, der Sinnlichkeit in die Arme werfen — oder treten Sie auf die Seite der guten Musik hinüber, wo Ihnen edler Gefühlsgehalt und beglückender Genuß für Ohr und Herz zugleich winkt? Ein kleiner Herkules, würden Sie auch hier zweifelnd am Scheidewege stehen, wenn beide Wege gleich lockend, beide Ziele gleich lohnend wären. Und in den Augen der großen Welt sind sie es in der That: da steht der hehren Göttin „Kunst" auf dereinen Seite die verführerische Buhlerin Bewunderung, Ehre, Ergötzung von tausenden dankbarer Zuhörer gleichgeachtet gegenüber. Ja, noch eine schlimmere Schwierigkeit steht Ihnen möglicher Weise im Wege und verbietet Ihnen die freie Entschließung:

man hat höhern Orts bereits über Ihr musikalisches Schicksal entschieden, Sie haben keine freie Hand mehr, Ihr Herz ist bereits vergeben. Ich meine, Sie haben vielleicht Aeltern oder Verwandte, die, ohne musikalisches Verständniß, die Musik nur als schätzbares Unterhaltungsmittel ansehen und deshalb nur die oberflächliche Musik gelten lassen, welche dieser Erwartung allein entspricht. Wie gedenken Sie sich da, inmitten so widerstreitender Ansprüche, zu verhalten? — Hören Sie meinen Rath auch in diesem Stücke!

Vor Allem entscheiden Sie sich weder für das Eine noch das Andere aus irgend welcher äußern Rücksicht: für die gnte Musik nicht aus dem falschen Ehrgefühl, daß man vor seinem ästhetischen Gewissen und vor dem Tribunal der wahrhaft Gebildeten Ehren halber doch nur dem Gediegenen huldigen dürfe; für die oberflächliche nicht aus bloßer Gefälligkeit gegen die Ihrigen, die nur an dieser Musik Gefallen finden. Entscheiden Sie sich einzig und allein nach dem Zuge Ihres Herzens, nach der Stimme der Natur: sie ist die letzte und höchste Instanz, in ihr verehren wir den göttlichen Willen selbst, sie allein muß den Ausschlag geben. Sind Sie von jeher zu allem Guten angehalten worden, haben Sie selbst immer nur Sinn für das Edle und Schöne gehabt, finden Sie nur in gediegenen Kunstwerken, in guter Musik wahre Befriedigung — nun, dann hat Ihr Inneres bereits das Urtheil gesprochen: Sie stellen sich auf die Seite der guten Musik und erkennen in ihr die weihevolle Dolmetscherin der Gefühle. Haben Sie dagegen von Natur einen leichten, heitern Sinn, sehen Sie freudigen Auges in die Welt und gewinnen Sie auch ernsten Dingen noch eine freundliche Seite ab, findet Ihr Auge und Ohr sein Genüge am Gefälligen, Scherzhaften, Tändelnden, das das Innere nicht weiter berührt — nun wohl, so scheuen Sie sich vor diesem Fingerzeige der Natur nicht und erklären Sie sich offen für die oberflächliche Salonmusik. Die Natur hat uns nun einmal nicht Alle für Ernst und Tiefe

organisirt, auch im Reiche der Musik giebt es vielerlei Gaben, auch leichte, glückliche Naturen müssen ihre Rechnung in ihr finden — und wohl Jedem, der sich schon bei Zeiten richtig erkannt hat und nur das thut und treibt, was seinem innersten Wesen gemäß ist: denn das ist's ja, was unser Glück, unsern wahren Beruf ausmacht.

Gestatten Sie mir jedoch, diesem ersten Rathe noch einen zweiten folgen zu lassen, den mir ebensosehr Ihr eigenes musikalisches Interesse, wie die Rücksichtnahme auf Ihre Lebensstellung eingiebt. Ich achte und ehre auf's Höchste die Wahrhaftigkeit Ihrer soeben abgegebenen Erklärung, weil Sie sich dabei einzig von Ihrem Naturell haben leiten lassen. Aber ich halte es, zumal schon in der Jugend, nicht für gut gethan, einseitig zu bleiben, sich eigensinnig nur auf das zu steifen, was uns zusagt, und alles Andere mit Verachtung zu strafen. So geht denn mein weiterer Rath dahin: lieben und pflegen Sie von Herzen nur die gute Musik, die Ihnen ja allein Freude macht, aber weisen Sie aus Gründen Ihrer Selbstbildung und der Klugheit auch die Salonmusik nicht ganz von der Hand! Den leichtern Naturen aber unter Ihnen kann ich nicht ebenso zuversichtlich die Weisung geben: versuchen Sie es nach Ihrem Theil auch einmal mit der gehaltvollen Musik und sehen Sie zu, ob Sie sich nicht vielleicht doch mit ihr befreunden. Ich vermeide diesen Vorschlag, weil ich seine Gewaltsamkeit, seine Erfolglosigkeit voraussehe. Denn wen Mutter Natur einmal aus leichterm Stoffe gebildet und mit glücklicher Oberflächlichkeit genügsam ausgestattet hat, dem hat sie allerdings die Gemüthsrichtung auf das Ernste und Tiefe versagt; er würde sich in dem aufgezwängten Kleide possierlich genug ausnehmen und die betreffenden Objekte doch nur höchst mangelhaft zum Ausdruck bringen. Wohl aber ist das ernste Gemüth im Stande, sich selbstverläugnend auch einmal aus seiner Höhe herabzulassen, sich in animirter Stimmung, in fröhlicher Gesellschaft u. s. w. auch heitern Eindrücken mit ganzer Seele

hinzugeben: denn das tiefe Gemüth ist zugleich reich und weit und vermag sich mit lächelndem Humor selbst in entgegengesetzte, widerstrebende Situationen hineinzufinden. Diesen ernsten Gemüthern nun gilt mein obiger Rath, sich neben der edeln Musik auch der gefälligen offen zu halten, und zwar aus mehrfachen Gesichtspunkten. Ohne Zweifel wollen Sie doch nicht bloß eine strebsame Künstlerin, sondern zu allererst eine gehorsame, dankbare Tochter sein: dann aber müssen Sie auch soviel Pietät gegen die Ihrigen haben, daß Sie auf deren Wünsche und Liebhabereien freudig eingehen und ihnen in müßiger Stunde auch einmal ein gefälliges, angenehm klingendes Stück vorspielen, besonders einzelne Lieblingspiecen, die sie nicht müde werden, immer wieder zu hören. Weiter aber ist ja die Salonmusik, wie Sie wissen, ein Zeitspiegel, in den wir dreist blicken müssen, weil uns daraus die heutige Zeitstimmung, der Stand der neuesten Musik entgegentritt. Sie würden die Gegenwart nur unvollkommen kennen lernen und sich selbst etwas schuldig bleiben, wollten Sie nicht auch von der Musik der vornehmen Gesellschaft Notiz nehmen. Aber selbst instruktiven Werth haben die Salonstücke: Sie lernen an dem Gehaltlosen das Gediegene um so höher schätzen und gewinnen, hinsichtlich der Technik, unbezweifelt an Fertigkeit und Sicherheit, so daß Ihnen die gute Musik daneben leicht vorkommen wird und Sie für deren Vortragsnüancen um so geschickter sein werden. Daß Ihnen aber auch manches wahrhaft Schöne in diesen Werken begegnet, daß auch Sie von den geistreichen Einzelheiten, von den wunderbaren Klangwirkungen darin entzückt sein werden, brauche ich Sie, bei Ihrer Empfänglichkeit für alles Schöne, nicht ausdrücklich zu versichern.

Von jetzt an nehmen Sie also eine bestimmte Stellung zur Musik ein, und zwar eine, die Sie sich, auf Grund unserer obigen Gruppirung und Charakteristik, mit Bewußtsein selbst gegeben haben. Jetzt wissen Sie, wohin Sie in der Musik gehören

und welche Musik für Sie paßt; Sie wissen, an welcher Stelle dieser Kunst Sie zu Hause sind, wo Ihre musikalische Heimath liegt, auf der Sie Ihren innern Menschen frei und ohne Rücksicht entfalten dürfen, wo Sie sich wohlfühlen und Ihnen Niemand den ruhigen Besitz, den beglückenden Ausbau streitig macht. Und um so glücklicher werden Sie sich in diesem sichern Asyle fühlen, als Sie tausend Andere in der Irre, in der Unentschiedenheit umhertappen sehen, wohin sie auf dem weiten Felde der musikalischen Komposition sich wenden, für welchen Meister, für welche Gattung sie sich erklären sollen. — Aber auch Sie selbst sind noch nicht über jedes Schwanken hinaus. Auch die edle Musik ist nämlich in sich selbst wieder so unendlich reich, die Genialität eine so mannigfaltige, die Schönheit so weit und vielseitig, und vollends das menschliche Gemüth so unerschöpflich an feinen Stimmungen und Wandlungen, daß alledem gegenüber ein einziger fester Punkt, ein ganz specieller Kompositionskreis schwer ausfindig zu machen ist, auf den allein Sie sich beschränken dürften; wenigstens von meinem allgemein ästhetischen Musikstandpunkte aus kann ich Ihnen einen solchen nicht bezeichnen. Dazu müssen Sie vor Allem Ihre eigenste Gemüthsrichtung noch achtsamer belauschen, als Sie es bisher gethan, müssen viele gute Musik, und von verschiedenen Komponisten zu hören suchen, müssen unter den Ihnen bekannt gewordenen Werken diejenigen herauswittern, von denen Sie sich am Innigsten angesprochen fühlen u. s. w. So werden Sie durch Selbstprüfung und Studium allmälig zur letzten Klarheit vordringen und u. A. — um nur ein Beispiel hervorzuheben — auch darüber nicht mehr zweifelhaft sein, ob Sie sich mehr von dem urgenialen, tief seelenvollen Schumann oder von dem allezeit sanften, edeln, formschönen Mendelssohn angezogen fühlen, ob Ihr Naturell der klaren Grazie Mozart's oder dem höher gehenden Pathos Beethoven's näher verwandt ist. Solch feinere Unterscheidungsfragen werden sich im Ver-

laufe Ihrer weitern Entwickelung von selbst lösen. Die Hauptsache bleibt: Sie haben Position zur Musik und mit dieser ein ungefähres Repertoir von Kompositionen als sichern Besitz und den unbefangenen Blick auf die ganze umgebende Kompositionsmasse.

Zehnter Vortrag.

III. Die Auffassung der Kompositionen.

Mit dem gegenwärtigen Vortrage treten wir endlich in diejenige Betrachtung ein, auf die Sie vermuthlich von Anfang am Meisten gespannt gewesen sind, von der wir uns aber zu Ihrem Bedauern im Laufe der Besprechung immer weiter entfernt haben: ich meine die Auffassung und das Spiel der Kompositionen. Denn diese specielle Untersuchung ist jetzt allein noch übrig, nachdem wir uns im Bisherigen über die musikalische Literatur nach ihren Hauptrichtungen und Vertretern orientirt und Sie selbst ein bestimmtes Verhältniß zu derselben eingenommen haben.

Denn unmöglich darf ich Sie zu jenen Unreifen und kindisch Leichtfertigen zählen, die ein vorläufiges Eingehen in eine Komposition, also auch deren Auffassung für etwas durchaus Ueberflüssiges halten, ja vielleicht mit Befremden sich eine solche Zumuthung stellen hören. Solche geben sich natürlich nicht einmal die Mühe, selbst Kenntniß von einem Tonstück zu nehmen, sondern finden es bequemer, sich durch ein anderswo gehörtes Urtheil,

je nachdem dies ihren eignen Wünschen entspricht oder nicht, für oder gegen das Stück bestimmen zu lassen: es abzulehnen, wenn es ihnen als undankbar widerrathen wird, oder es zu Gnaden anzunehmen, falls es ihnen glaubwürdig empfohlen ist. Sie fühlen, wie äußerlich, wie unwürdig eine solche Stumpfheit den Kompositionen gegenüber ist und wie sich dabei, genau genommen, alles Weitere von selbst verbietet. Denn wer schon diesen ersten Schritt scheut, sich mit einer Komposition in vorläufige Beziehung zu setzen, ja wem dieselbe wohl gar fertig zugeflogen kommen soll, für den ist diese wie jede andere Komposition, ja die ganze Musik überhaupt gar nicht vorhanden, ein Solcher sollte sich's denn aber auch nicht einfallen lassen, Klavier überhaupt spielen zu lernen. Die Moral aber hieraus ist — wenn sie überhaupt noch gezogen zu werden braucht: mit keinem Vorurtheil an ein Tonstück heranzutreten, sondern mit eignen Augen Einsicht davon zu nehmen, selbst Hand daran zu legen, es versuchsweise durchzuspielen oder sich's vorspielen zu lassen u. s. w., um ein selbständiges Urtheil darüber zu gewinnen. Dahin aber zu gelangen, soll eben die folgende Betrachtung uns Mittel und Wege an die Hand geben.

Wie kleinere Schüler ihre Stückchen anzugreifen und einzuüben haben, das ist ebensosehr Sache des Lehrers und seiner erprobten Anleitung, wie Sache des Lernenden, der guten Willen, Achtsamkeit, nicht ermüdenden Fleiß zu seiner Aufgabe mitbringen muß. Sie dagegen, auf der letzten Stufe der musikalischen Unterweisung, wo die mechanischen Schwierigkeiten in der Hauptsache überwunden sind und sich schon eine gewisse Reife des Verständnisses wie des Gemüthslebens herausgebildet hat — Sie bedürfen schon Winke für Auffassung und Vortrag, wünschen darüber Auskunft, was der Gedankengehalt, die Stimmung einer vorgelegten Komposition sei, wie Sie in dieselbe einzudringen, sie in sich nachzuempfinden, sie aus dem mitfühlenden Innern zu reprodu-

ciren haben — und darüber gestatten Sie mir die folgenden, wenigstens das Wesentliche der Sache berührenden Bemerkungen.

„Auffassung" nennen wir diese erste That des Spielers einem neuen Stücke gegenüber, die erste Annäherung und Besitzergreifung von demselben vermittelst seiner Erkenntniß und Nachempfindung Das Wort ist so treffend, daß es die Erklärung seines Begriffs schon in sich trägt und man diese nach ihren einzelnen Seiten nur aus ihm zu entwickeln braucht. Etwas „auffassen" heißt zunächst, im Sinne von „aufgreifen": es gleichsam vom Boden, aus seiner Unbekanntschaft und Nichtachtung aufheben, es aus der Niedrigkeit seiner unscheinbaren Zeichenschrift in die klare Sphäre des Verständnisses emporheben, wo es erst seinem Wesen nach gewürdigt wird. Aber auch der weitere Sinn liegt in dem Worte, daß man das Aufzufassende doch überhaupt fasse, ergreife, also besonders das Feste und Substanzielle darin in's Auge nehme und sich daran, als an das Werthvollste halte, womit, wie Sie sehen, die sehr wichtige Bestimmung gefunden ist, daß Auffassung überhaupt nur bei gehaltvollen Werken, die einen soliden Kern und Inhalt haben, stattfinden kann, gehaltlose dagegen eine solche nicht gestatten. Bei musikalischen Werken kann dieser eigentliche Gehalt natürlich nur Gefühlsgehalt, es können nur Stimmungen und dgl. sein, und eben diesen Gehalt hat die „Auffassung" in der jedesmaligen Komposition zu ermitteln und sich in sympathischer Nachempfindung lebendig anzueignen, um ihn dann im Vortrage zum Ausdruck zu bringen. Sie sehen: die Auffassung ist im Grunde nur die Spiegelung der Komposition im Innern des reproducirenden Spielers: dasselbe, was die Komposition objektiv, an und für sich ist, wie sie vom Komponisten als originaler Thatbestand gegeben ist, ebendasselbe muß sie auch als Reflex im Gemüthe des Spielers sein. Objektivität also ist die Hauptforderung für die Auffassung der Tonstücke. Beschränkt sich die Komposition, wie in der ältern Musik, nur erst auf die Aeußerlichkeiten des Tonsatzes, des Formbau's,

so ist sie eben auch nur in dieser Gestalt, als rein formales Produkt zu nehmen und wiederzugeben. Diese bloße Formmusik — und gerade die Musik hat sich am Längsten bei diesen mühsamen Formstudien aufgehalten — werden Sie am Sichersten mit affektlos ruhiger Kühle erfassen. Aber mit dem erwachenden und wachsenden Gefühlsleben in der Musik, wobei die Form mehr und mehr an Alleinbedeutung verliert und immer gefügiger zum Ausdrucksorgan des werdenden Gehaltes herabgesetzt wird, muß auch die Auffassung wärmer, beseelter, leidenschaftlicher werden, will sie anders dem steigenden Gehalte gewachsen bleiben. Die größte Tiefe, die höchste Genialität in den Kompositionen fordert auch die tiefste Auffassung, die natürlich die schwierigste und seltenste ist, weil sie die analoge Gemüthstiefe, die congeniale Nachempfindung im Spieler voraussetzt.

Um sich aber für die Auffassung überhaupt zu befähigen, müssen Sie sich zu allererst technisch mit dem Musikstück befreunden, es also wiederholt durchspielen und einüben, etwa bis zu dem Grade der Fertigkeit, daß das Ganze in der Hauptsache vor Ihnen liegt, Sie es in seinen Grundzügen überschauen und beherrschen. Denn Sie haben nicht immer Jemand zur Seite, der, Meister seiner Kunst, Ihnen das Stück Behufs des Totaleindrucks vorspielen könnte. Und der andere Wunsch dürfte wohl für Ihre Altersstufe noch zu kühn sein, daß Sie nämlich im Hören von Musik schon so weit wären, daß Sie ein Tonstück auch bloß lesend hören, wirklich klingen hören könnten, als ob's gespielt würde: denn diese stille Arbeit würde allerdings das bequemste Mittel sein, sich von dem Tonstück ein vorläufiges Gesammtbild zu verschaffen. In Ermangelung solcher Erleichterungsmittel aber müssen Sie Ihrer Aufgabe mit eignen Kräften beizukommen suchen und dazu die Bezeichnungen des Komponisten genau berücksichtigen, die Winke eines erfahrenen Spielers zu Rathe ziehen Ihre selbstgemachten Erfahrungen zu Hülfe nehmen u. s. w. Jedenfalls muß die technische Bewältigung der Komposition voran-

gegangen sein, ehe Sie in dieselbe nach Charakter und Gehalt einzudringen vermögen. Ja auch noch, während Sie dies thun, während Sie den Bau, die Motive, die psychologischen Gegensätze, die einzelnen Parthien und Stellen zu erfassen suchen, werden Sie immer zugleich fortfahren müssen, das Stück auch zu spielen. Kurz, die geistige und die mechanische Besitznahme von demselben, das Verständniß und das Spiel müssen, Behufs der Auffassung und Aneignung, Hand in Hand gehen.

Nun giebt es aber in der musikalischen Literatur gar Manches, das, eben weil es ihm an gediegenem Inhalt fehlt, sich auch der Auffassung und ihrer psychologischen Diagnose entzieht, Ihnen eine solche völlig erspart. Dies gilt zunächst von der Salonmusik. An ihr können Sie höchstens die Kunst studiren, wie man über Nichts doch etwas zu sagen, einen Klingklang rollender Tonfluthen hinzuschütten weiß, ohne damit im Mindesten etwas Inneres zu beabsichtigen, also die Kunst, wie man schöne Phrasen dreht, über beliebte Unterhaltungsstoffe geistreich plaudert, sich Schmeicheleien sagt, Gefühle affektirt, die im Salon bekanntlich keine Stelle haben, wenigstens als Naturausbrüche nicht laut werden dürfen, und dgl. Einzelnes Bedeutsamere, sofern es sich in Salonstücken findet, ist gewöhnlich so vorübergehend, kommt so wenig zu vollem Ausklang, daß es nur den bedauerlichen Eindruck des bloßen Anlaufs hinterläßt, der würdiger hätte fortgesetzt werden müssen. Aber auch innerhalb der bewährten Musik findet sich Dies und Jenes, woran Sie Ihren analytischen Scharfsinn nicht zu verschwenden brauchen, weil daran gleichfalls Nichts aufzufassen ist. Was von Klaviermusik z. B. in die vorklassische Zeit — mit Ausnahme Bach's — hinauffällt, gehört noch der Stufe des unentwickelten Gefühlslebens, den Studienjahren der erst nach Ausdruck ringenden Musik an: da suchte diese für ihren weltlichen und menschlichen Inhalt erst nach Formen, konnte also in solchen ihre etwaigen Gefühle noch nicht zum Tönen bringen. Für diese Musikstufe ist, wie gesagt, die kühle, objektive Auffassung,

die schlichte Pietät gegen den historischen Charakter, die Treue gegen die Originalgestalt der Kompositionen das Einzige und das Beste, was der Spieler thun kann. Noch ohne seelische Bedeutung, liegt der Werth dieser Werke vornehmlich im Formbau, in der wachsenden Herrschaft über den Tonsatz und dessen Kunstgriffe. In dieser Gestalt, als bloße Formstudien wollen diese Werke genommen sein; ganz in ihrem ursprünglichen Klange und Rhythmus, wie der Komponist sie gegeben hat, ohne moderne Künsteleien, ohne überstürzte Tempi und dgl. müssen sie zum Erklingen gebracht werden. Nur der Selbstverläugnung des Spielers, der sich und die hochgespannten Kunstansprüche der Gegenwart zu vergessen weiß, wird ihr simpler Vortrag gelingen. Ebenso fällt in aller Musik, heiße sie nun klassisch oder romantisch oder modern, das bloße Ton- und Figurenspiel, die ganze Literatur der Variationen und Transskriptionen, fallen die selbständigen, lang- ausgesponnenen Kadenzen und Aehnl. noch nicht unter die Kategorie der Gefühlsmusik, also ebenfalls noch nicht unter die Möglichkeit irgend welcher Auffassung. Auch was Musikalisches im festen Marschrhythmus auftritt oder im leichten Tanzkleide dahinfliegt; ferner, was sich im Negligee der kleinen Rondo- und Sonatenform präsentirt; nicht minder die sich immer neu erzeugende Fluth der Uebungsstücke für instruktive Zwecke — dies Alles kann außerordentliche Grazie entfalten, kann, rhythmisch straff, durch Gravität imponiren oder durch schelmische Koketterie entzücken und hat eben in diesem leichten Spiele der Gefühle und der Formen einen gewissen Werth; aber eigentlichen Gehalt dürfen Sie dahinter gleichfalls noch nicht suchen. Erst was in der Schwellung großer Stylformen, als vollwichtiges Frachtgut der Genialität daherfährt, oder seine seelische Herkunft sonst wie an der Stirn trägt, legt uns das Räthsel eines Inhalts vor, den nur unsere eigene Gefühlstiefe, die auch unter den Musikverständigen so seltene Nachempfindung zu enthüllen fähig ist. Die gefeierten Namen der Komponisten bürgen Ihnen noch nicht für

einen bedeutenden Inhalt: denn auch die erhabensten darunter haben zuweilen bloße Seifenblasen steigen lassen; und die Tanzmeister des Salons schwingen sich auf ihrem verlorenen Posten wol auch einmal zum großen Styl hinan. Ja sogar die traditionell ernsten Gattungen, wie Symphonie oder Sonate, bieten Ihnen noch keine beruhigende Garantie ihres Gehalts, indem auch hier manchmal in die ehrbarste Gesellschaft ein lustiger Bajazzo plötzlich hereingesprungen kommt, ähnlich wie die Narren und Possenreißer in Shakespeare's Tragödien. Um so mehr Aufforderung für uns, jedem Tonstück recht scharf in's Gesicht zu sehen, es auf die Reinheit seiner Race und, vor Allem, auf seinen Gefühlsgehalt zu prüfen.

Wollten wir nun ganz gründlich zu Werke gehen, so müßten wir vorerst den Formbau, die Anlage der Komposition in's Auge fassen, die ja, bei der engen Verflechtung von Form und Inhalt in der Musik, immer auch schon die Grundlinien und die Anordnung des geistigen Stoffes enthält. Da würde ich Sie nun zunächst aufmerksam machen müssen, wie jeder Satz des Tonstücks aus zwei Theilen besteht, deren erster regelmäßig wiederholt wird — ganz wie im kleinen Liede, dessen erste Hälfte ja auch zwei Mal gesungen wird: denn in Wahrheit ist das Lied, diese älteste Form der Musik überhaupt, das Vorbild für sämmtliche Musikgattungen, selbst der großen Instrumentalgattungen geworden. Ebenso würden Sie die Erscheinung auf die alte Liedstrophe zurückführen lernen, daß der erste Theil eines jeden Satzes regelmäßig vom Grundton ausgeht und in der Tonart der Quinte schließt — die sogenannte Dominantbewegung, während der zweite Theil, nach einer kurzen Durchgangsparthie, die frei durch die verwandten Tonarten modulirt, die Anfangsmelodie wieder aufnimmt, als ob der Satz noch ein Mal von vorn anfinge, und in der wiedergefundenen Grundtonart schließt. Weiter hätte die Analyse Ihnen zu zeigen, wie jeder Satz mit einem klaren, bedeutsam sprechenden Hauptthema beginnt — die Anfangsmelodie

nannten wir's so eben —, an dessen mannigfaltiger Verarbeitung und Umgestaltung sämmtliche Stimmen sich betheiligen, dem aber gar bald ein zweites, sanfteres Motiv zur Seite tritt, um mit dem erstern das reizende und immer wechselnde Spiel feindlicher Gegenüberstellung oder freundlicher Annäherung und Versöhnung oder gleichzeitiger Verflechtung, wie das Handgemenge zweier Partheien, uns vorzuführen.

Hiermit aber haben wir bereits das andere Stoffgebiet betreten, in welches der theoretische Nachweis Sie einzuführen hätte, nämlich den Gefühlsgehalt, der in der Formarchitektur eines jeden guten Tonstücks sich birgt. Zu dessen einzelnen Elementen gehört zunächst die einheitliche Grundstimmung, der Gefühlscharakter, welcher jede Komposition, ja jeden einzelnen Satz derselben gleichmäßig durchzieht, und der über ihr ausgebreitet liegt, wie der Duft über einer Landschaft, der alle Gestalten und Farben mit gleichem Flor verschleiernd deckt, oder wie der allergossene Sonnenschein, der die Schöpfung mit seinem goldenen Glanze blendend überstrahlt. Diesen Duft und Hauch der Grundstimmung vor Allem müssen Sie aus der Musik feinlauschend herausfühlen und in Ihrem eignen Gemüthe mit wahlverwandter Empfindung nachzuerzeugen suchen: denn ohne dies Hineinleben in die Komposition, ohne dies sympathische Mitempfinden des Gefühlsgehalts ist auch ein sachgetreues, seelenvolles Spiel der Komposition unmöglich. Ein Wegweiser aber in dies dunkle Gebiet ist die vorgezeichnete Tonart des Stücks, deren Dur- oder Mollgeschlecht Sie keinen Augenblick zweifelhaft läßt, ob Sie eine gehobene oder gedämpfte Stimmung in der Komposition vor sich haben, während die Tonart allein auf keine bestimmte Gefühlssphäre hindeutet. Hierzu tritt sodann das vorgeschriebene Zeitmaß nebst dem Rhythmus und die etwaigen bestimmtern Charakterbezeichnungen der einzelnen Sätze: con fuoco, affettuoso, cantabile, doloroso und ähnl., welche die Grundstimmung noch unzweideutiger ankündigen. Zur vollsten und letzten Sicherheit in diesem

Punkte wird Ihnen das Verfahren Schumann's höchst förderlich sein, der neben die immer unbestimmte italienische Bezeichnung die detailerläuternde deutsche Nomenklatur setzt, in welcher Gemüthsverfassung, mit welchem Stimmklange, Anschlag u. s. w. das Instrumental-, Gesang- oder Klavierstück angefaßt werden müsse. Treffender, als er's gethan, dürfte sich mit ein oder zwei Worten der Vortrag kaum normiren lassen.

Ein zweites Moment auf Seiten des Gefühlsgehalts ist die Scheidung zu Gegensätzen, in welche die Grundstimmung auseinandergeht. In seinem natürlichen Vorkommen ist jedes Ding dem Zufall unterworfen, mit Mängeln behaftet, auf seine Einzelheit beschränkt; in künstlerischer Darstellung muß es in seiner idealen Wahrheit und Richtigkeit erscheinen, alles Störende muß ausgeschieden, alles Einzelne durch seinen Gegensatz zur Vollständigkeit seines Ideals ergänzt werden. Durch den Gegensatz tritt es zugleich in seiner Eigenartigkeit schärfer hervor und bekommt erst hierdurch künstlerisches Relief, bekommt mehr Bedeutung, als es für sich allein hat, so daß denn auch in aller Kunstproduktion die Wirkung durch den Gegensatz ein höchst belebendes und spannendes Hülfsmittel der Darstellung geworden ist. Auch in der musikalischen Seelenmalerei legt sich jedes inhaltvolle Gefühl in seine immanenten Unterschiede auseinander, stellt es sich zu seiner Bewährung und Berechtigung seinen Gegensatz gegenüber und giebt so erst ein Totalbild des Gemüthslebens, ein Abbild der sittlichen Weltordnung, die überall nach dem Gesetze idealer Vervollständigung und Ausgleichung verfährt. Diese psychologische Thatsache, diese im Seelenleben selbst sich vollziehende Gegensätzlichkeit ist es, auf welche Sie im letzten Grunde auch die Gegensätze, die charakteristisch verschiedenartigen Parthien innerhalb eines Tonstücks zurückzuführen haben. Um das Gesagte Ihrem Verständniß noch näher zu bringen: als ein Seelengemälde mit wechselnden, sich bekämpfenden Gefühlen; als ein geistvolles Gespräch zwischen verschiedenartigen Personen über einen bedeutsamen

Stoff; als ein figuren- und gruppenreiches Drama, mit der Begeisterung für ein leuchtendes Ziel auf der einen Seite, mit der feindlichen Durchkreuzung dieses Ideals von der andern — so stellen Sie sich die musikalischen Gegensätze vor, so führen Sie dieselben später im Spiele selbst durch. Nach genauern Details aber zu fragen, eine scharfe Erkennbarkeit selbst der kleinsten und feinsten Einzelheiten in solch einem Tongemälde zu fordern, warne ich Sie dringend ein für alle Mal. Mag sich der Komponist ganz Bestimmtes dabei gedacht haben, in versteckten Zügen sehr Realistisches und Persönliches haben porträtiren wollen — für den Zuhörer ist es nicht vorhanden. Für ihn ist die Musik immer nur eine matt andeutende, eine wie von fern winkende Symbolik innerer Vorgänge und Stimmungen. Auch mit jenen Gegensätzen in ihren Tongemälden bietet sie, aber immer nur in allgemeinen Zügen, ein verkleinertes Abbild jenes ewigen Wechselspiels im Naturleben, jenes nie endenden Kampfes in der Menschenbrust wie in der Menschenwelt: des Wechsels von Stille und Sturm, des Kampfes von Frieden und Leidenschaft, von Glück und Zerstörung. Was von Elementarmächten in der Natur waltet, was unser Inneres ausfüllt und treibt, was die Welt im Großen beglückt oder erschüttert — diese einfachsten, ewig wiederkehrenden Kontraste erfüllen auch die Musik; auf diese große, einfache Bildlichkeit des Inhalts bleibt ihre dunkle Darstellung beschränkt.

Das dritte Moment im Gefühlsgehalte einer Komposition sind die Einzelgefühle, die als punktuelle Regungen dem Gemüth entsteigen. Wie das Geständniß der Liebe spricht, wie die Freude des Wiedersehns, des sehnlichst erreichten Zieles jubelt, wie die Trauer über einen theuern Todten, die Wehmuth über zertrümmerte Hoffnungen klagt, dafür hat schon der Naturmensch eine instinktive Witterung, und das naive Volkslied, die Liedmelodie trifft wenigstens den Grundklang dieser Natursprache; aber erst der schöpferische, auch seelisch tiefe Genius findet dafür

die ebenso naturwahre wie idealschöne Kunstsprache, wie sie sonst nur in der Selbsterfahrung des eignen Herzens lebt und doch mit allverständlicher Ausdruckswahrheit in jedem Herzen gleichmäßig wiederklingt. Für Verständniß und Deutung dieser Gefühle wird schon die poetische Lyrik bei Ihnen vorgearbeitet haben; Goethe und Heine, Rückert und Geibel werden Sie haben ahnen lassen, daß in den Gefühlen der Liebe, der Treue, der Freundschaft, der Naturfreude sich das Allerheiligste der Menschenbrust aufschließt. Und speciell musikalisch würde es von äußerstem Vortheil für Sie sein, wenn Sie neben dem Piano von jeher zugleich den Gesang geübt hätten, denn dieser, und der Liedergesang ganz vornehmlich würde Sie auch in die lyrische Tonsprache eingeweiht, Sie den charakteristischen Ausdruck für jedes dieser Gefühle gelehrt haben. Hier würden, da Sie noch nicht persönliche und direkte Erfahrungen in dieser Richtung gemacht haben können, Beethoven und Weber, vor Allen aber Schubert und Schumann Ihre Lehrmeister geworden sein, Lehrmeister in der eignen Gemüthsbildung, wie im Verständniß des musikalischen Gefühlsausdrucks. Und durch diese Schule hindurchgegangen, würden Sie nun auch für die dunklere Instrumentalsprache der Gefühle empfänglicher sein, und Ihr Piano würde Ihnen Vieles vorsingen, was Sie sich jetzt nur wortlos vorspielen, ohne etwas dabei zu empfinden. Aber trotzdem Ihnen möglicher Weise dies Erziehungsmittel zur Gemüthsbildung gefehlt hat, muß ich Sie wenigstens nachträglich noch auf den Gesang verweisen und Ihnen den Rath geben: denken Sie sich in dem wortlosen Instrumentalgetön die Melodie, soweit sie als gesangähnlicher Gefühlszug hörbar ist, wirklich gesungen, also in diejenige Tondarstellung übertragen, die ja der unmittelbarste Ausdruck der Gefühle ist, so wird die unverständliche Musik Ihnen überraschend näher rücken, und die bis dahin nichtssagenden Klänge werden die beredte Sprache der Gefühle zu Ihrem warmgewordenen Herzen reden. Allerdings ist diese Uebertragung ins Gesangliche

bei hüpfend beweglicher, wild zerrissener Figuralmusik mit weit auseinander liegenden, schnell wechselnden Intervallen nicht möglich. Um so verwandter dem Gesange stellen sich die innigen und getragenen Melodien der Mittelsätze, der Andante's und Adagio's in den Instrumentalwerken dar, in welche z. B. die Klassiker die ganze Inbrunst ihrer Gefühle niedergelegt haben, während ihre einstimmigen Lieder zum großen Theil nichtssagende Bagatellen sind; auch bei Themen der Allegro-Sätze, wenn sie eine geschlossene deklamatorische Rhetorik führen, und hauptsächlich bei dem zweiten Thema dieser Sätze, das meist ebenfalls einen vokalen Tonzug hat, ist die Uebertragung in's Gesangliche leicht. Sie werden finden, daß die betreffenden Parthien Ihnen ihren Gefühlsgehalt fast verständlich wie mit Worten entgegentragen, ja aus Ihrem eignen Innern hervorzutönen scheinen. Aber auch hier wieder warne ich Sie vor dem noch weiter gehenden Anspruch auf volle Erkennbarkeit dessen, was der Komponist ganz eigentlich hat sagen wollen. Schon bei ihm selbst würde dieser Grad von irrthumsloser Bestimmtheit auf persönliche Täuschung hinauslaufen; für uns Hörer und Ausleger der Musik aber ist diese Klarheit bis zur Evidenz vollends unmöglich. Im Gegentheil liegt, wie ich Ihnen schon ein Mal gesagt, gerade in dieser vagen Vieldeutigkeit ein großer Reiz der Musik, daß das dunkle und weite Gemüthsleben und die unbegrenzte und ahnungsreiche Phantasie dem Zuhörer die unbeschränkte Freiheit gestatten, sich nichts ganz Bestimmtes bei einem Tonstück vorstellen zu müssen, sondern je nach seinem individuellen Gefühl sich so oder anders davon anregen zu lassen. Programmmusik giebt es nur eine ungeschriebene im Herzen der Hörer; ein Programm schwarz auf weiß raubt der Musik ihren eigensten Zauber, ihr räthselvollstes Geheimniß — das der vieldeutigen Möglichkeit, der vielbergenden Dunkelheit. Die ganz analoge Wahrnehmung machen Sie bei der menschlichen Physiognomie. Auch hier haben Sie im Wesentlichen nur den Gegensatz eines zwiefachen Ausdrucks: des freu-

digen und des trüben. Ob aber der freudige z. B. von dem Wohlgefühl einer glücklich beendeten Arbeit herrührt oder von dem unvermutheten Wiedersehen einer geliebten Person — diese feinere Unterscheidung steht in den Zügen des freudestrahlenden Gesichts nicht erkennbar geschrieben. Ebenso in der Musik. Nur die Darstellung der Allgemeingefühle ist untrüglich, jede schärfere Detailzeichnung bis zur sprechenden Erkennbarkeit täuschend. Jedoch — beklagen Sie dies nicht, sondern sehen Sie darin einen nur der Musik eigenthümlichen Vorzug und lassen Sie sich auch diesen Wink als Leiter bei Beurtheilung von Tonwerken dienen. Ueberhaupt aber nehmen Sie sich Behufs der Auffassung einer Komposition all die gegebenen Fingerzeige wohl zu Herzen! Suchen Sie die Grundstimmung einer Komposition und eines jeden ihrer Sätze zu erfassen! Beleben Sie sich die Gegensätze in der Musik zum bewußten Kampfe streitender Mächte, hören Sie aus aller Lebendigkeit der Figuration und des rauschenden Zusammenklangs das bewaffnete Aufgebot aller Gemüthskräfte und Affekte, hören Sie aus allen seelenvollen Melodien den Sphärengesang der Seele selbst heraus — so wird jedes Musikstück wie ein personenreiches Drama voller Leben und Handlung, wie eine vertraute, redselige Freundin Ihnen entgegentreten: zum Kunstwerk bekommen Sie zugleich noch ein Seelengemälde voll scenischer Aktion.

Dies ist natürlich das letzte Ziel der Auffassung und nicht mit einem Sprunge zu erreichen. Aber Sie werden es erreichen, wenn Sie sich gewöhnen, neben dem Ohre auch mit dem Herzen zu hören, mit Seele und Gemüth aufzufassen und zu deuten — wie ich Ihnen im Vorstehenden gezeigt.

Eilfter Vortrag.

IV. Die Wiedergabe der Kompositionen — das eigentliche Spiel.

Wir mußten in unserer letzten Besprechung die „Auffassung“ für sich betrachten, um uns über deren selten beherzigte Aufgaben vollkommen klar zu werden; jetzt thun wir dasselbe mit dem eigentlichen „Spiel“ aus dem nämlichen Grunde; der Sache nach aber gehören beide Begriffe auf's Engste zusammen. Die Auffassung allein bliebe eine unnütze Vorarbeit, ein unhörbares, Niemandem zu Gute kommendes Summen in Gemüth und Phantasie des Betrachters ohne das Spiel; und das Spiel für sich allein wäre ein reiner Mechanismus, ein geistloses Abborgeln der gedruckten Noten, ginge ihm nicht die Auffassung als Vorstudie, als eindringender Geistes- und Gemüthsprozeß voran: beide ergänzen und fordern sich gegenseitig. Die Auffassung ist das noch stumme Spiel im Innern des Spielers, das wirkliche Spiel die zu Tönen verkörperte Auffassung. Was in der Auffassung erkannt worden ist und sich als stilles Bild der Komposition im Spieler niedergeschlagen hat,

das macht das Spiel praktisch, führt es zu tönendem Leben heraus; und was das Spiel seinerseits zu Gehör bringt, das Alles ist schon in der Auffassung stillschweigend vorgebildet gewesen. Von diesem letzten Schritte also, womit der ganze Aneignungs- und Darstellungsprozeß zum Abschluß kommt — vom „Spiel", als der wirklichen, klingenden Wiedergabe der Kompositionen — von ihm muß jetzt noch die Rede sein.

Jedoch auch über diesen letzten Gegenstand unserer gemeinschaftlichen Unterhaltungen, über das Spiel und dessen einzelne Methoden, Kunstgriffe, Stufen u. s. w. werden wir uns, weil es zunächst eine Sache der Technik und der technischen Unterweisung ist, nicht mit erschöpfender Vollständigkeit verbreiten, ja sogar alles rein Technische entschieden ausschließen. Gerade über diesen Zweig der praktischen Musik giebt es, zumal in neuester Zeit, eine Menge trefflicher instruktiver Anweisungen, deren beste Sie sich, je nach Bedürfniß, von Ihren Lehrmeistern empfehlen lassen können. Dagegen möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf einige Punkte nicht gerade technischer Art lenken, die deshalb auch im Unterrichte kaum berührt zu werden pflegen, ja, die in der Praxis des heutigen Klavierspiels nicht einmal mehr vollständig zur Anwendung kommen. Ich denke dabei ein Mal an das Pianoforte selbst, wiefern es durch günstige Körperhaltung des Spielers diesem die Verwirklichung aller seiner Auffassungsintentionen im Spiel selbst möglich macht, und sodann an die beiden gegensätzlichen Methoden des Klavierspiels, die sich, entsprechend den beiden großen Kompositionsrichtungen, in der Geschichte des Klavierspiels herausgebildet haben. Dabei werden jedoch auch scheinbar abseits liegende Fragen unseres Gegenstandes an den passenden Stellen ihre Erledigung finden. —

Ich nehme an, Sie haben sich mit der Auffassung einer Komposition, die Sie gerade spielen wollen, die herzlichste Mühe gegeben; und wir Beide haben ja so eben erst gemeinschaftlich diejenigen Gesichtspunkte aufgestellt, an die Sie sich dabei vor-

nehmlich zu halten haben werden. Jetzt muß es Ihnen nun vor Allem darauf ankommen, Ihren ernst gemeinten Absichten im Spiel selbst Nichts schuldig zu bleiben, im Vortrag alles Dasjenige wirklich in Kraft treten zu lassen, was Sie sich bei dem betreffenden Tonstück gedacht und wie Sie es nun im Einzelnen zur Ausführung zu bringen gedenken. Diesen Ihren Absichten kommt in der That gerade das Klavier auf's Bereitwilligste, auf's Einladendste entgegen, ja bietet Ihnen für die Realisirung Ihrer Ideen Vortheile, wie kein anderes Instrument, und zwar schon mechanisch durch seine Konstruktion und Ihre dadurch bedingte Körperhaltung, während Sie sich künstlerisch durch die ihm eigenthümliche Klangmonotonie möglicher Weise etwas beengt fühlen werden.

Nimmt man die niedern Schlag- und Reißinstrumente aus, wie Harfe, Pauken, Cymbeln u. s. w., so bleibt unter allen Instrumenten das Klavier dem Spieler am Fernsten, er vom Instrument am Meisten gelöst, ihm am Freiesten, am Ueberlegensten gegenüber. Sämmtliche Streich- und Blasinstrumente werden dem Körper fest angedrückt, an den Mund gesetzt, zwischen die Lippen genommen u. s. w. und machen es hierdurch dem Spieler möglich, den Ton stetig und gleichmäßig festzuhalten, ihn zu modificiren, ihn schwellen und abnehmen zu lassen, wie er will, mit einem Worte, ihn für den musikalischen Ausdruck unverkürzt zu verwerthen. Das ist nun beim Klavier allerdings nicht der Fall. Ein Schlaginstrument mit Tasten und Saiten, kann sein Ton — wie wir dies oben schon ein Mal aussprechen mußten — vom Spieler nur angeschlagen werden; über das weitere Klingen des Tones haben Sie, als Spieler, durchaus keine Gewalt. Sie können ihn nicht in gleicher Stärke forttönen lassen, ihn während des Tönens nicht schattiren, keinen weitern Gefühlsausdruck hineinlegen u. s. f. Sich allein überlassen und ganz sein eigner Gebieter, klingt und verklingt er — aber Ihrer Macht ist er entzogen; was aus ihm wird, müssen Sie sich ruhig gefallen

lassen. Daneben aber hat diese Entfernung des Instrumentes vom Spieler auch wieder ihre Vortheile. Dieser, der Spieler, sitzt vor dem Klavier, und zwar genau vor dessen Mitte, vollkommen aufrecht und hat also in dieser durchaus ungezwungenen Stellung Notenblatt und Tasten unmittelbar vor Augen und zwar weder zu nahe, noch zu entfernt, und hat ganz besonders die Hände in jener bequemen Horizontalstellung, die ihnen die freieste Beweglichkeit über die ganze Breite der Tastatur, den Fingern den natürlichsten Fall von oben nach unten, den Anschlag am ungehemmtesten gestattet. Auch die Füße des sitzenden Spielers bleiben in ihrer natürlichen Streckung und können als unsichtbare Maschinisten zum Spiel zwanglos mitwirken. Ein einziger schwacher Druck mit dem Fuß setzt eine Pedaltaste mit hörbarem Erfolg in Bewegung, ohne daß der Körper dadurch die geringste Zuckung erlitte; der andere Fuß thut einen andern, ebenso unscheinbaren Tritt, und eine zweite Pedaltaste thut ihren Dienst mit gleicher Bereitwilligkeit, aber mit anderer klanglicher Wirkung. Diese ganze Haltung des Spielers vor dem Instrumente und die freie Beweglichkeit seiner Hände und Füße ermöglicht ihm am Meisten diejenige Behandlung seiner Aufgabe, die in der That nur wie ein Spiel mit dem vorliegenden Objekte erscheint. Der störende Eindruck des Kraftaufwandes ist vor dem Klavier der geringste; überwiegend und um so wohlthuender hat man das Bild der absoluten Herrschaft über das Tonwerkzeug, welcher keine Schwierigkeiten mehr im Wege stehen. Um all dieser Gründe willen darf man behaupten: die Haltung des Spielers am Klavier ist — weil die normalste — zugleich auch die gesundeste, wenn sie auch nicht gerade die durchgreifende Heilkraft der Gymnastik erreicht, als was übereifrige Klavierspieler sie wohl zu preisen versuchen.

Genießen die Geiger und Bläser beim Spiel den Vorzug, auch stehen zu können, wogegen der Pianospieler, weniger gesund, stets sitzen muß, so ist dafür das bequemere Sitzen auch

weniger anstrengend, als das Stehen vor dem Notenpult. Im Uebrigen aber ist die Betheiligung der Körperorgane beim Klavierspiel durchaus normal und dem Wohlbefinden zuträglich. Der Spieler sitzt nicht schief nach einer Seite, nicht gekrümmt oder gebückt nach vorn, sondern gerade aufrecht, und auch der Kopf ruht durchaus senkrecht auf dem Oberkörper, die Augen ebenfalls geradeaus auf die Noten, seltener nach unten auf die Tasten gerichtet. Nicht minder haben die Oberarme die natürliche Senkung nach unten, die Unterarme die ebenso bequeme Streckung nach vorn, wovon die gestreckten und etwas gerundeten Hände nur die einfache Verlängerung bilden — eine vollkommen naturgemäße, der Gesundheit durchaus förderliche Haltung. Nur diese Haltung macht es dem Spieler möglich, sich mit Augen und Ohren und Händen vollständig Herr seines Instrumentes zu fühlen, Geist und Gemüth mit völliger Unbefangenheit über die Komposition und deren Vortrag schalten zu lassen, sich sinnig und träumerisch in die Gefühlstiefen der Komposition zu versenken und deren Ausführung mit allen erforderlichen Nüancen auszustatten. Die richtige Nähe und Entfernung vom Instrument, die fast völlige Gelöstheit von demselben macht diese Ueberlegenheit über das Instrument zu einer absoluten, auch für das Auge des Zuhörers nur wohlthuenden und beruhigenden.

Gegen solche Vorzüge des Instruments dürfen Sie nicht undankbar sein: Sie müssen an Gewissenhaftigkeit, an Fleiß ihm zurückzahlen, was es Ihnen an Vortheilen bietet, mit allen Errungenschaften an Kunstgriffen, Klangwirkungen u. s. w., die seine fortgeschrittene Technik bietet, sich vertraut machen, zugleich aber auch, im richtigen Streben nach Allseitigkeit, sich jene zwiefache Spielmethode aneignen, die Sie für jede Richtung und Gattung von Kompositionen befähigt — wie ich ja denn nicht zweifle, daß Ihr Lehrer die Technik seines Instrumentes so freidenkend, so umfassend beherrscht, daß er auch Sie in beide Spielweisen einzuführen als Künstlerpflicht erachtet. Diese beiden

Methoden der Technik sind die ältere, solide, wie sie von der klassischen Klaviermusik und zugleich für dieselbe ausgebildet worden ist, und die spätere figurirte und gelöste, wie sie, von der romantischen Schule eingeleitet, in der modernen Klaviermusik zu unumschränkter Herrschaft gelangt ist und für deren Vortrag als unentbehrlich gefordert wird. Jede der beiden Spielweisen hat ihre geschichtliche Begründung und Berechtigung, jede ihre Vorzüge und Schwächen.

Die Tonwerke unserer klassischen Meister — und zu ihnen können wir hier der Kürze halber auch den ältern Vordermann Bach zählen — entwuchsen einem Zeitalter, dessen Denk- und Sinnesweise ungleich ruhiger, genügsamer, naiver war, als unsere heutige. Und die in ihnen waltenden Gefühle kindlicher Innigkeit und Naturfreude, heiterer Lebens- und Liebeslust, tragischer Seelenkämpfe und Seligkeiten sind so wahr empfunden und gehaltvoll, so ernst und ehrlich gemeint, daß sie alles Phrasen- und Floskelwerk, alle extremen Kraft- und Effektmittel verschmähen und nur die planvollste, durchgebildetste Form ihrer würdig erachten. Reinheit des Satzes wie des Klanges, Maß und Adel der Darstellung, Schönheit des Baues und Ausdrucks sind die unvergänglichen Vorzüge dieser Meisterwerke. Soll ich noch näher in's Detail gehen, so würde ich sagen: die Melodien liegen, ähnlich den Kantilenen des Gesanges, meist in nahen oder doch gefühlsverständlichen Intervallen beisammen, seltener spinnen sich schon die Themen zu Figuren aus. In analoger Einfachheit hält sich auch die Harmonik. Die Akkorde sind nicht so vollgriffig, die Tonarten wechseln nicht so häufig, Fortschreitungen und Ausweichungen sind nicht so entlegen, nicht so plötzlich und gewaltsam, wie dies heutzutage der Fall ist. Ebenso ist der ganze Apparat der Figuration, jenes Füll- und Schmuckwerk der gebrochenen Akkordarpeggien, der Rouladen, der Triller, Doppelschläge u. s. f. noch sehr anspruchlos, noch nicht den festen Bau der Anlage durchbrechend, noch nicht den Grundstamm der Haupt-

motive überwuchernd und auflösend. Sie begreifen, daß das Spiel solcher Kompositionen im Ganzen leidenschaftslos ruhig, maßvoll getragen und geschlossen sein muß, wie die Musik selbst. Die Hände behalten vorherrschend eine ruhige Lage ohne weite Streckungen und Sprünge, die Finger bleiben, auch in den Koloraturen und Verzierungen, meist neben einander, bedürfen keiner außerordentlichen Kraftanstrengung, keiner rapiden Geläufigkeit. Die Uebung der Skala, welche den Händen dies geschlossene Beieinander für ihre gesammte Spielart von vornherein angewöhnt und sie in dieser Haltung dauernd befestigt, war deshalb auch der Schwerpunkt der ältern Lehr= und Uebungsmethode des Klavierspiels: auf das Skalaspiel in den verschiedensten Richtungen und Zusammenstellungen verwendeten die damaligen Lehrmeister den meisten Fleiß, die meiste Zeit; und noch heutzutage können Sie, besonders in ablegenen Provinzialstädten, diese ältere Methode als das Heil alles Klavierspiels rühmen und mit unerbittlicher Zähigkeit ausüben hören. Und es ist nicht zu läugnen: wer tüchtig Tonleitern spielen gelernt hat, wird der ältern Klaviermusik am Besten gewachsen, für sie ganz besonders befähigt sein.

Es bedarf hier nicht meiner Aufforderung, daß auch Sie sich mit dieser gediegenen Spielweise der ältern Schule vertraut machen mögen; dieselbe wird vielmehr von jedem tüchtigen und umsichtigen Klavierpädagogen mit Recht noch gegenwärtig als die unentbehrliche Grundlage alles Klavierspiels betrachtet und daher auch dann gelehrt und geübt, wenn der Zögling ausschließlich für das elegante Salonspiel herangebildet werden soll. Sie werden also selbst darauf bedacht sein müssen, daß Sie über den Uebungen für die moderne Technik, die Sie ja bei Ihrer gesellschaftlichen Stellung nun doch einmal nicht entbehren können, nicht die Lust zum einförmigen Skalaspiel verlieren, nicht die Fähigkeit zu jener ruhigen Haltung der Hände, und vor Allem nicht den Geschmack an jener Einfachheit, an jener Entblößung

von allen äußerlichen Klangeffekten, deren der Gefühlsgehalt der klassischen Kompositionen entbehren konnte. Wären Sie dagegen bloß für die moderne Salonbravour geschult, so ginge Ihnen sowohl die Handhaltung wie die Lust ab, sich mit der klassischen Musik überhaupt zu befreunden.

Abgesehen aber von der soliden Spielmethode stellt Ihnen die klassische Musik Zumuthungen und legt Ihnen sogar moralische Pflichten auf, denen Sie sich, allen Ihren sonstigen Musikeindrücken gegenüber, nur mit Entsagung, wo nicht mit stiller Verzweiflung werden unterziehen müssen.

Obenan stehe Ihnen als Spieler der Grundsatz, jedes Tonstück als etwas Ehrwürdiges, Unantastbares zu betrachten, dem Sie Schonung schuldig sind. Gestalten Sie also den Vortrag einer jeden Komposition objektiv, wie schon die Auffassung es war, d. h. lassen Sie das Stück ganz in seiner Originalgestalt stehen und geben Sie es durchaus so wieder, wie der Komponist es gedacht und niedergeschrieben hat. Denn nur diese pietätsvoll treue Wiedergabe ist die echt historische, die allein künstlerische, der das Objekt mehr gilt, als das eigene Ich; nur bei dieser Hochachtung gegen den Komponisten und sein Werk kommt dessen künstlerische Idee, kommt die Geistes- und Gefühlsweise der jedesmaligen Zeitepoche, kommt der Stand der jeweiligen Klaviertechnik zur Geltung. Klingt auch die alte Musik dünn und dürftig, zumal verglichen mit der heutigen Vielstimmigkeit und Klangschönheit — ändern Sie trotzdem Nichts daran! Schwimmen Sie hier einmal gegen den Strom, gegen die heutige Zeitströmung meine ich, der fast aller historische Sinn abhanden gekommen ist und die mit ihrer nivellirenden und uniformirenden Kultur alterthümliche Gebäude, Grabmäler, Inschriften und dgl., hundertjährige Volksgebräuche, wie die Jahrmärkte mit Bärenführern und Straßenmusikanten und vieles Andere wegwischt, ganz uneingedenk, daß diese Dinge vom Alter geheiligte, in der Volksliebe fest gewurzelte sind. Bewahren Sie sich vielmehr diesen

historischen Sinn und schützen und schonen Sie das Alte an Ihrem Theil, auch die alten Tonwerke! Sind sie ja doch die einzigen noch redenden Zeugen einer Musikepoche, der wir die Grundlage für die ganze heutige Musikentwickelung verdanken. Hinwegthun davon werden Sie bei der Bescheidenheit jener Werke ohnehin Nichts; aber — fügen Sie auch Nichts hinzu, künsteln Sie nicht Modernes und Fremdartiges hinein, wollen Sie die alten Meister nicht schöner machen, als Sie in ihren Werken aussehen. Harmonisiren Sie also nicht reicher, nehmen Sie die Akkorde nicht vollgriffiger, als sie in den Originalen stehen; verdoppeln sie nicht die Bässe oder die Melodie, bringen Sie nicht Läufe oder Figuren an, wo die Melodie in einfachen Intervallen fortschreitet u. s. w. Spinnen Sie auch nicht die Fermaten zu brillanten Kadenzen aus, in denen sich die jetzige Virtuoseneitelkeit so ausnehmend gefällt, mögen sie auch mit außerordentlich feinem Geschmack gemacht sein. Zünden Sie ferner nicht aller Paar Takte das kleine Brillantfeuerwerk der Triller und Doppelschläge und Verzierungen aller Art an, um das Alte in gefälligere Beleuchtung zu rücken. Vor Allem überstürzen Sie die Tempi der alten Tonstücke nicht, nehmen Sie vielmehr jedes Tempo langsamer, als man es heute nimmt: denn damals war man noch nicht so unruhig, so athemlos, wie wir es sind. Ein Haydn-Mozart'sches Allegro oder Presto ist stets gemessener und zögernder, als schon ein Beethoven'sches oder gar eins der kraftgenialen Gegenwart. Tragen Sie also nicht die nervöse Erregtheit, die Leidenschaftlichkeit des heutigen Geschlechts in die weit stillere Welt der alten Werke, wie es Klara Schumann sogar mit Bach thut, sondern gönnen Sie uns Ruhelosen den Eindruck eines Behagens, eines Friedens, nach dem unsere heutige Gemüthsverfassung sich vergebens sehnt. Halten Sie an der Maxime fest: nicht wir mit unserer Erregtheit sollen uns zur Geltung bringen, sondern einzig und allein das Tonstück soll in vorgeschriebener Weise seine Darstellung finden. Aus demselben

Grunde warne ich Sie auch davor, das durchaus gleichmäßige Tempo der Alten nicht in moderner Unruhe häufig zu wechseln, nicht bei jeder Steigerung des Affekts schneller zu spielen, noch, sobald die Ruhe der Stimmung wiederkehrt, wieder langsamer zu werden. Eines ähnlichen Mißbrauchs würden Sie sich schuldig machen, wollten Sie die Dämpfung oder Verschiebung im Pedal — ebenfalls eine moderne Unart des Vortrags — häufig in Anwendung bringen. Von all diesen Klang- und Effektmitteln wußten unsere Vorfahren Nichts. Bei ihnen steckt der Affekt und die Beruhigung, die wir leider in Aeußerlichkeiten zu suchen und durch Kraftaufwand zu unterstützen uns gewöhnt haben, lediglich in der Musik und bringt sich auch rein musikalisch zur Geltung. Genügt Ihnen diese rein sachliche Gefühlsdarstellung, diese Simplicität der Tonsprache ohne Aufputz und Kraftanstrengung nicht, so nehmen Sie von dieser ganzen Musik überhaupt Abstand. Lassen Sie sich aber einmal darauf ein, dann geschehe es auch mit aller Selbstverläugnung, mit aller Treue gegen die Originale.

Mit pietätsvoller Schonung müssen auch Bearbeitungen und erneuerte Ausgaben der alten Werke abgefaßt sein. Hinzugefügte Bezeichnungen technischer Art Behufs erleichterten Studiums und Vortrags sind, eben wegen ihres instruktiven Zweckes, durchaus statthaft, vorausgesetzt, daß sie am Charakter der Originale Nichts ändern. Aber Alles, was nach modernem Aufputz schmeckt und die schlichte Alterthümlichkeit der Originale aufhebt, also vornehmlich Kraft- und Glanzstücke der modernen Bravour, die jenen völlig fremd zu Gesicht stehen und etwas ganz Anderes aus ihnen machen, sind verwerflich. Die Benutzung solcher fälschlich verbesserten Ausgaben würde auch Ihnen zu widerrathen sein.

Endlich — da wir denn doch einmal von den Uebelständen sprechen — noch ein Wort über einen Vortragsfehler, der Ihnen wie allen Klavierspielern anklebt, da er geradezu epidemisch ansteckend, unausweichlich wie ein Naturzwang die ganze musikalische Menschheit heutzutage beherrscht: ich meine den frühern Anschlag

der linken Hand vor der rechten. Es ist diese Erscheinung eine so stehende Zeitkrankheit, daß sie Niemanden als Vorwurf trifft, weil eben Alle daran leiden, ohne es zu merken, der Stümper wie der Virtuose, Sie, die Lernenden, wie Ihre Lehrmeister, die sicherlich nicht verfehlt haben, Sie davor zu warnen, aber unverschuldet in der gleichen Verdammniß sind. Aerzte, die deswegen um Rath gefragt wurden, erklären die Unart aus dem Sitz des Herzens auf der linken Seite der Brust, wo die Pulsschläge des Blutlaufs um ein Minimum früher erfolgen, als auf der rechten, so daß nun auch die Organe der linken Körperhälfte das Bestreben haben, ein Zeitatom eher in Wirksamkeit zu treten, als diejenigen der rechten. Wollen Sie neben dieser physiologischen Herleitung auch eine psychologische hören, wie sie aus der Natur des Seelenlebens folgt, so würde ich sagen: der Mensch hat stets das Bedürfniß, vor Allem mit den Füßen festzustehen, ehe er sich auf etwas Anderes und Höheres einläßt, erst die Fundamente, die Grundlegung sicher zu haben — den Baß in der Linken —, und dann erst das freie, schön melodiöse Spiel der Rechten aufzunehmen. Möge aber weder die eine noch die andere Deutung die Erscheinung genügend aufhellen, ein Vortragsfehler bleibt sie unter allen Umständen, und eben deshalb müssen Sie und wir Alle an uns arbeiten, ihn abzulegen. Fürwahr, eine neue Aera in der Geschichte des Klavierspiels würde mit dem Momente beginnen, wo diese Natur- und Erbsünde mit einem Mal aus der Welt verschwände — so unentfliehbar zwingend hielt sie die Menschheit bisher gefesselt. Aber erwarten wir diese Erlösungsthat nicht etwa von einem magischen Zauber, sondern werden wir lieber Jeder an sich selbst zum Zauberer, der ohne Magie, einzig und allein durch scharfes Hinhorchen und unerbittliche Willensstrenge sich von dem Naturbanne zu erlösen den Vorsatz hat.

Eine andere Methode des Spiels ergiebt sich aus der modernen Bravourmusik. Nicht auf die zusammengehaltene melodiöse Kantilene basirt und von keiner künstlerischen Anlage beherrscht

und einheitlich gerundet, stützt sich die moderne Klavierkomposition, wie gesagt, wesentlich auf die Figur und kommt deshalb ihrem ganzen Zuschnitt nach auf die Zerstückelung und Auflösung hinaus, verflüchtigt sich zur bloßen Ornamentik, zum tändelnden Spiel — eine Musik, die an die Stelle der fehlenden Gedanken und Gefühle die bloße Technik, die mechanische Fertigkeit setzt. Jedoch aller Solidität hat sich selbst diese Methode nicht entschlagen können, da sie von der ältern wenigstens das Skalaspiel als Grundlage auch für ihre ganz andere Spielweise beibehielt. Auch sie sieht ein, daß ohne diese Fundamentalübung eine ruhige Handhaltung, ein gleichmäßiger Gebrauch der Finger, eine ebenmäßige Beherrschung der Tastatur in allen Lagen nicht zu erreichen sei. Deshalb beginnt auch sie ihren Kursus mit der Tonleiter in allen erdenklichen Modifikationen und behält diese Uebung auf allen folgenden Stufen bei. Auch in der zerfaserten Musik kommen immer einmal gesangschöne Melodien, geschlossene und getragene Parthien vor, die bei ruhiger Handhaltung zugleich Fingerbeweglichkeit in engem Beieinander voraussetzen. Genug, das Skalaspiel ist auch dieser weit anspruchsvollern Schule unentbehrlich.

Neben dasselbe aber treten — und das eben ist das Moderne und dieser Methode Eigenthümliche — gleich zu Anfang der Lehrzeit die auf figurirtes Spiel abzweckenden Uebungen, von denen die ältere Schule entweder noch Nichts wußte, oder die sie doch nur beiläufig und nur da, wo es durch Einzelstellen in den Musikstücken geboten war, eintreten ließ. Alle hierauf abzielenden Fingerstudien lassen sich auf zwei Uebungen zurückführen: einmal auf die Brechung des Akkordes in seine Intervalle, womit die Fertigkeit der Hand im Distanzenspiel, in der Figuration der Arpeggien, die Schwingung und Wogenbewegung der gelockerten Hände und Finger über die ganze Tastatur bezweckt wird. Die zweite Uebung betrifft die Beweglichkeit sämmtlicher Finger neben einander bei ruhiger Handstellung, Anfangs langsam, allmälig schneller und schneller werdend, zuerst nur an zwei neben einander

liegenden Tasten geübt und zwar nur in einer Hand, später mit konsonirenden Doppelgriffen in beiden Händen — offenbar die Vorübung für den künftigen Triller und Doppeltriller, der ja in der neuesten Technik aller Gesangstimmen und Instrumente eine so bewunderte Rolle spielt. Neben diesen beiden, wenigstens im Principe immer noch kunstmäßigen Uebungen kommen andere, vorherrschend mechanische Kraftexercitien vor, wie der sehr schnelle Anschlag einer Taste mit den vier Fingern außer dem Daumen — das Staccato oder gleichsam der Triller auf einem Tone —, sodann das Glissando, d. h. das pfeilschnelle Hingleiten über ganze Oktaven der Tastatur mit einem Finger — das Skalaspiel in rapidester Geschwindigkeit, wie der gewöhnliche Fingersatz sie nicht erreicht. Diese und ähnliche roh sinnliche Kunststücke kommen ästhetisch nicht in Betracht.

Daß Uebungen dieser Art höchst schwierig und nervös angreifend sind; daß eine Musik, die sich auf derartige Uebungen und Figuren stützt, seelisch unerquicklich sei und nur aus schuldiger Rücksicht gegen die heutige Gesellschaft sich nicht ganz von der Hand weisen lasse, werden Sie sich schon manchmal selbst gestanden haben. Dennoch aber steigen auch Sie muthig hinab in den Kampfplatz der Finger und der Tasten, in den Streit zwischen dem sinnlichen Zeitgeschmack und Ihrem bessern Gewissen. Bleibt nur Ihr innerer Mensch dem Edeln gerettet, so dürfen Sie immer einmal zum Zeitvertreib ein Stückchen Götzendienst treiben. Und thun Sie vollends Andern eine Liebe damit, so drückt Gott Apoll ein Auge zu, und mit dem andern — lächelt er Ihnen und Ihrem treuen Schönheitsdienste.

Wollen Sie aber Ihr Inneres unbeschädigt aus dem Kampfe zurückbringen und doch zugleich den Forderungen der modernen Musik gerecht werden, so empfehle ich Ihnen für diese letzte Aufgabe folgende Verhaltungsregeln.

Zunächst verkennen Sie nicht, daß Sie den Salonkompositionen analoge Pflichten schuldig sind, wie den klassischen Meister-

werken. Vor Allem achten Sie auch diese neuesten Zeit- und Tagesprodukte als historische Zeugnisse der Gegenwart und bewahren Sie auch ihnen die pietätsvolle Treue gegen ihre Originalgestalt! Auch im Besitz der größten Fertigkeit werden Sie an diesen Werken nicht bessern, ihnen nicht eigenmächtig etwas hinzufügen wollen; Sie werden sich's nicht beikommen lassen, es den Tausendkünstlern des Salons an graziöser Erfindung, an bequemer Spielbarkeit, an Allem, „was lieblich und wohllautet", gleichzuthun. Ebenso aber dürfen Sie zu Ihrer Erleichterung auch Nichts darin weglassen, wollen Sie nicht der absichtlichen Fälschung und Entstellung angeklagt werden, was Ihnen von den noch lebenden Komponisten leicht geschehen könnte. Nur in unverfälschter Gestalt, worüber die Autoren mit peinlicher Aengstlichkeit wachen, weil fast jede Note zum Effekt mithelfen muß, sind diese Erzeugnisse charakteristische Beiträge zur Kunst- und Sittengeschichte der Gegenwart: Ausstrahlungen der Komponisten sowohl, wie Spiegelbilder des herrschenden Zeitgeistes. Was am Komponisten ist, was in ihm lebt und arbeitet, wie er zu seiner Kunst steht, ob er ein Herzenskündiger und Seelenmaler oder ein Gaukler und Tanzmeister ist; ob er aus den Tiefen des Gemüths zu schöpfen, groß und einheitlich zu gestalten weiß, oder ob er nur bunte Mosaiksteine zu zierlichen Bildchen aneinanderfügt — dies Alles tritt uns aus dem glatten, goldgerahmten Spiegel seiner Polka's, Revêrie's u. s. w. sehr erkennbar entgegen. Aber auch den Zeitgeist sehen Sie aus dem Hintergrunde desselben Spiegels wiederstrahlen. Welche Stellung die gegenwärtige Generation zu den höchsten Problemen der Humanität einnimmt, welchen Werth in ihren Augen die idealen Lebensmächte überhaupt noch haben, liest der tiefer Blickende ohne Mühe heraus. Die erhabensten Kleinodien des Kultur- und Völkerlebens sind in Verfall, stehen im Prozesse der Läugnung, der Auflösung. Die Religion als Abhängigkeit und Unterordnung unter Ein Höchstes ist im Bewußtsein der Masse nicht mehr lebendig: Forschung und Auf-

klärung, Natursinn und Genußsucht haben sie, als unbequem und überflüssig, in Mißkredit gebracht. Und die Kunst, diese nicht minder heilige Bildnerin und Pflegerin des Göttlichen in schöner Erscheinung, ist in der Anschauung der Masse zum bloßen Sinnenkitzel und Belustigungsmittel für den Müßiggang herabgesunken — eine Entartung, worin gerade die Gebildeten ermunternd und beschönigend vorangehen. — Oder sähe ich etwa das Bild in unserm Spiegel zu schwarz? Läge es nur an meinem allzu ernsten Blicke, daß mir lauter Ankläger in jenen Gestalten entgegentreten? „Wie", wendet man mir ein, „sind es nicht Stimmen des Frohsinns, der Weltlust, nicht Bilder edler Geselligkeit, liebreizender Anmuth, die sich durch den langen Reigen der Salonkomposition dahinschlingen?" Ja wohl, antworte ich, einer Lustbarkeit, eines Liebreizes, der aber den Boden des Ernstes, der Tüchtigkeit, der Tiefe unter den Füßen verloren hat; ja wohl, einer Heiterkeit, eines Lebensgenusses, dem leider nur jeder Zusammenhang mit dem Idealen, jede Hochachtung vor einem Höchsten und Unwandelbaren zum Nichts verwehet ist! All diese Lust und Lieblichkeit wäre, an und für sich betrachtet, unschuldig und erfreulich, aber — der ernste Hintergrund, neben dem allein sie eine Berechtigung hätte, der fehlt! Es sind die Stimmen einer an sich verzweifelnden und sich deshalb in den Strudel stürzenden Menschheit, die aus überlebten und verwesenden Zuständen zu einer geläutertern und gesundern Bildungsstufe überzugehen sich im letzten Krampfe windet. — Sehen Sie, solch ernste Wahrheiten bergen sich hinter dem musikalischen Karneval des Salons, wenn man die Gestalten nach ihrer letzten Herkunft fragt. Aber — schrecken Sie sie nicht aus ihrem glücklichen Taumel, rauben Sie ihnen nicht Maske und Kostüm! Nur in voller Draperie predigen sie von dem Ernste der Zeit, ohne ihn selbst zu ahnen.

Für unsere Begegnung aber mit den lustigen Faschinggestalten, ich meine, für die praktische Erfassung und Wiedergabe der leichtgeschürzten Salonstücke bedürfen wir der Heiterkeit des

Humors, die man dem Oberflächlichen und Nichtigen überhaupt entgegensetzen muß, jener erhabenen Heiterkeit, die in allen Mängeln und Verirrungen dieser Welt nur erbärmliche Kleinigkeiten sieht, von denen der Himmel unserer Ideale, die ewigen Güter unseres Glaubens und Liebens nicht berührt werden. Ist diese Musik einmal bloß leichte Waare ohne Tiefe, ein bisweilen ganz willkommenes Erheiterungsmittel, dann will sie auch mit derselben Leichtigkeit behandelt, mit derselben vornehmen Nachlässigkeit wiedergegeben werden, womit sie hingeworfen ist und wie sie solch reizenden Nichtigkeiten allein gebührt. Gewissenhaft, genau nach den Vorschriften des Komponisten, mit aller Sauberkeit im Detail kann und soll man sie trotzdem doch ausführen, und möchte ich Ihnen diesen Punkt, schon um des möglichen Mißverständnisses willen, ganz ausdrücklich einschärfen. Bringen Sie also auch diese Musik ganz wie sie ist, in ihrer bequemen Formlosigkeit, mit ihrer verfliegenden Figuration, mit ihrem berauschenden Klangzauber zum Vortrag; bringen Sie besonders die melodisch schönen Stellen, jene mitunter tief gefühlten, seelenvoll gesungenen Kantilenen, die oft die einzigen Perlen in der sonst wüsten Wasserfluth sind, immerhin zu voller Geltung — Eins bleibt bei alledem im Ganzen doch wahr: unser Gemüth ist bei dieser Musik nicht betheiligt, unsere Affekte bleiben ruhig, die Komposition bleibt außerhalb unser in kühler Klarheit stehen. Diese humoristische Behandlungsweise ist in der That, der Salonmusik gegenüber, die einzig berechtigte, denn sie resultirt aus dem ganz richtigen Bewußtsein, was diese Musik ästhetisch allein ist: nämlich nicht etwa eine selbständige, inhaltvolle Kunst, wofür ihre Vertreter sie gern ausgeben möchten, sondern nur ein Repertoir technischer Uebungsstücke, die aber hier in der Musik mit dem sehr irrigen Anspruch auftreten, wirkliche Kunstwerke zu sein. Denn wo ist jemals die Technik etwas Anderes gewesen, als Mittel zum Zweck, mechanische Uebung und Zurichtung für inhaltvolle Kunstdarstellung? Ist denn der bloße Grundriß zu einem Prachtbau,

das Modell zu einem Denkmal, die Skizze oder Studie zu einem Gemälde schon das Gebäude oder Denkmal selbst, ist sie schon ein Kunstwerk? In der Musik aber tritt in der That die bloße technische Uebung und die Aneinanderreihung solcher mit der Anmaßung auf, eignen Werth zu haben, sich mit Genuß hören lassen zu dürfen, Wohlgefallen zu erwecken, weil in dieser Kunst Alles, auch das Nichtssagendste angenehm klingt und schon deshalb von Unverständigen für schön gehalten werden kann. Daher in der Musik die sonst unerhörte Erscheinung, daß neben die gediegene Literatur der anerkannten Meisterwerke sich heutzutage eine unübersehbare Masse von Uebungs- und Studienstücken gestellt hat, die sich als jenen durchaus ebenbürtig geriren, als vollwichtige „Werke" in die Oeffentlichkeit treten, an Ausstattung, Verbreitung, Beliebtheit mit jenen höchst erfolgreich konkurriren. Diesen Erfolg verschuldet ein Mal der Zeitgeist, der Ernstes oder gar Tragisches geflissentlich von sich weist, sodann aber erklärt er sich aus dem persönlichen Einflusse der Komponisten, die sich natürlich auf's Lebhafteste dafür interessiren, ihre Kinder in die vornehme Gesellschaft eingeführt und möglichst beifällig aufgenommen zu sehen. In der That sind jetzt tausende von praktischen Musikern in dieser Richtung, und ausschließlich in dieser thätig und überschwemmen das Publikum förmlich mit immer neuen „Werken", die schon in wenigen Jahren nach hunderten zählen, die meisten darunter nur wenige Seiten oder Blätter umfassend; lehrend und koncertirend huldigen sie derselben Richtung, empfangen also von ihr Arbeit und Verdienst, Anerkennung und Ruhm — will man es ihnen verargen, wenn sie dieser vor allen das Wort reden, keine andere neben ihr dulden und bewährten Meisterwerken sogar im Unterricht keine Stelle mehr einräumen? wenn sie selbst den Wahn befördern, der Klassicismus sei veraltet und neben unserer hoch entwickelten Klangschönheit nicht mehr genießbar? Und wenn man dann weiter sieht, daß hinter diesen Reisigen der Salonmusik die bei Weitem größte Masse der Gebildeten aller Nationen

als unerschütterliche Phalanx steht, gewappnet mit der gleichen Ueberzeugung, eingewiegt in denselben Kultus und Taumel — fällt Ihnen da nicht das Herz vor die Füße? Bangen Sie da nicht für die edle und gehaltvolle Musik und noch mehr für deren Zukunft? — Mit nichten, meine jungen Freunde! Auch auf diese betrübenden Thatsachen sehen wir mit lächelndem Humor herab, wohl wissend, daß die Welt im Argen, in der Verblendung und Betäubung liegt, daß aber, mit der Unerbittlichkeit eines Naturzwanges, ein Umschlag in's Gegentheil, eine Rücklenkung zur Vernunft und Wahrheit, zur Einfachheit und Gesundheit erfolgen muß. Auch in der Musik wird er erfolgen. Die Geschichte, die unbestechliche, wird all diesen Tand dereinst nur nach seinem Gehalte wägen und eine besonnener gewordene Menschheit das Gehaltlose zur Spreu werfen. Auch die Technik wird wieder werden, was sie an und für sich einzig ist: Mittel im Dienste der Kunstdarstellung, Organ für die Wiedergabe der Meisterwerke mit dem Reichthum und der Tiefe ihrer Gefühle. Diese vollendeten Schöpfungen vollendet zu Gehör zu bringen, ist das einzige Ziel aller Bravour, die höchste Stufe des Klavierspiels überhaupt.

Vor solch sachlichen Wahrheiten, und noch dazu solch gewichtigen muß jeder persönliche Wunsch, jedes kleinliche Gelüst der Eitelkeit verstummen, als sei die Bravour etwa nur dazu vorhanden, den Spieler glänzen zu lassen, wie man diese Einbildung mitunter schon von jugendlicher Naivetät aussprechen hört, und wie sie abermals nur bei einer so äußerlichen Kunstauffassung denkbar ist, wie der gegenwärtigen. Denn wie? Unsere schwache Leistung am Piano, unser nichtsbedeutendes Ich soll der Abgott sein, dem die Kunst und die Welt in letzter Instanz huldigen müßten? Wir und unsere Meisterschaft wären es, zu deren Verherrlichung unsere großen Männer ihre Werke geschrieben hätten? — Nein! So wenig das Kunstwerk glänzen will oder auf den Effekt zugeschnitten sein darf, sicher, vermittelst seiner

Schönheit allein, ohne jedes Zuthun, seine Wirkung zu erreichen, ebenso wenig dürfen wir, die bloß ausführenden Darsteller des Kunstwerks, für unsere Person glänzen wollen. Wir sind ja überhaupt nur Organe für höhere Zwecke, unser Bemühen und Können nur ein geringer Dienst am großen Tempelbau der Menschheitsbildung. Und so ist denn auch Ihr Spiel, Ihre Fertigkeit nur ein Werkzeug für ein Ideal über Ihnen, all Ihre Uebung und Anstrengung nur ein Tribut, den Sie der Kunst, im vorliegenden Falle der musikalischen Gefühlsdarstellung in ihren berufensten Vertretern, darbringen.

In diesem abschließenden Ziele vereinigt sich Alles, was sich in der Geschichte des Klavierspiels jemals Bedeutsames herausgebildet hat und ein wesentlicher Faktor im Klavierspiel selbst geworden ist: die ältere, solide Schule der Klassicität und die moderne der Bravour, die technische Meisterschaft und die ganze Betheiligung des Gemüthes — Alles wächst hier zu einer vollendeten Leistung zusammen. Verlangen Sie aber einen Gradunterschied in der Schätzung dieser verschiedenen Faktoren, so stelle ich das seelenvolle Spiel über die technische Fertigkeit, mit demselben Rechte, womit der Geist über die Form, das Wesen über den täuschenden Schein gestellt wird. Ja ich betone die Gemüthsbetheiligung beim Spiel um so stärker, als sie in der Praxis nur selten angetroffen wird. Die meisten Spieler, Fachmusiker wie Dilettanten, spielen nur mit den Fingern, mit körperlicher Kraft und Ausdauer; die Tasten sind ihnen nur ein Tummelplatz für die Turnkünste der Hände, die Noten nur ein Probirstein für ihre Willensenergie, Schwierigkeiten zu überwinden, das Stück in die Gewalt zu bekommen u. s. w. Daß alle gute Musik ein geistvolles Produkt, eine Sprache der Seele sei, die also mit seelischem Verständniß aufgefaßt und wiedergegeben werden müsse — das entgeht diesen oberflächlichen Mechanikern. Sie spielen ein Stück im besten Falle korrekt ab, amüsiren sich und Andere damit, ernten Beifall dafür — das ist Alles. Der gehaltlosen Musik mag

mit solchem Herunterreißen gedient sein, wenigstens schadet man ihr am Wenigsten damit; die gute aber wird dadurch entwürdigt, kommt als das, was sie ist, gar nicht zum Ausdruck, wird langweilig gefunden oder höchstens mit anständigem Achselzucken hingenommen. Nein, seelenvoll, mit dem ganzen Aufgebot des Gemüthes muß sie gespielt werden: nur dann kommt ihr Gemüthsgehalt zu seiner Rechnung, nur dann veredelt sie auch die Gemüther der Hörenden und zwingt ihnen das Geständniß ab, sie sei denn doch mehr, als bloße Ohrenergötzung.

Hier ist Ihnen nun Gelegenheit geboten, das stille Idealbild der Komposition, das Sie sich in der „Auffassung" zurechtgelegt, in tönende Wirklichkeit umzusetzen. Was wir oben als das Ziel der Auffassung erkannten, nämlich das Zusammenwachsen der Seele des Spielers mit dem Seelenfond des Tonstücks, das müssen Sie jetzt im Spiel zur That verkörpern, die Hände müssen sich in den Dienst der Gefühlsdarstellung geben, müssen das sprechende, das singende Organ aller der Seelensprache und des Seelengesanges werden, der in der Komposition schlummert; fast zu anschaulichem, sprechendem Leben, zu plastischer Gestalt muß das Tonwerk unter Ihren Händen hervorquillen. Hier können Sie also jene Kämpfe gegensätzlicher Seelenkräfte sich entfesseln lassen, jene Beruhigungs- und Versöhnungsakte feiern, jene seligen Liebesgesänge anstimmen, die der Komponist in seinen wechselnden Stimmungsbildern gemalt hat. Hier haben Sie endlich ein weites Feld vor sich, die ganze Leistungsfähigkeit der Klaviertechnik, den ganzen Ertrag Ihrer jahrelangen Bemühungen, all die reichen Tonmittel und Darstellungsfeinheiten, die Ihnen aus den beiden Spielmethoden zugewachsen sind, an dankbaren Objekten zu bewähren. Welche das sind und wie und wo sie zu handhaben, das ist wiederum Sache Ihrer Lehrmeister, denen über der abstumpfenden Berufsroutine nur nicht die Spannkraft und Wärme für dies seelische Geschäft ausgegangen sein darf — eine so leicht mögliche und doch so verzeihliche Gefahr. Von ihnen

erfahren Sie am Sichersten, wann ein eigenthümlich weicher oder kräftiger Anschlag am Platze ist, wo die Intention des Komponisten ein Nachgeben oder Beschleunigen, ein Piano oder Forte, Krescendo oder Dimiunendo erfordert, oder wo irgend sonst Vortragsnüancen anzubringen sind, die in der Komposition nicht immer vorgezeichnet stehen, und die der Spieler doch aus der Musik herausfühlen und zu Gehör bringen muß — eine unerschöpfliche Fundgrube für Erfindung und Geschmack und Feinfühligkeit, ein Appell an den ganzen innern Menschen wie an seine technische Darstellungskunst, das, was die geweihtesten Genien der Schönheit gefühlt und in unsterblichen Tongemälden niedergelegt haben, vor einem lauschenden und ergriffenen Zuhörerkreise lebensvoll sprechend hinzustellen.

Diese seelische Nachempfindung und Wiedergabe der Kompositionen bleibt das innerste Geheimniß aller musikalischen Reproduktion, auch des reproducirenden Klavierspiels; die gesammte Technik liefert nur das Handwerkszeug für diese Gefühlsoffenbarung der Tonwerke. Mit diesem Nachempfindungsvermögen in der Brust werden Sie allen Kompositionen gewachsen sein, jeder Gefühlsstufe gerecht werden, jeder Vortragsgefahr entfliehen. Die vor-Beethoven'schen Klassiker werden Sie mit einer Wärme beseelen, die ihrer gemessnern und kältern Tonplastik nur von Vortheil sein kann, niemals aber in den entgegengesetzten Fehler verfallen, sie nur korrekt und klar, nur rhythmisch streng ohne Vortragsmodifikationen zu spielen, wie man diese Alten nicht selten behandeln hört: denn gerade vor dem taktsteifen Herunterspielen schützt Sie das begleitende Gefühl. Dem großen Freskomaler des Seelenlebens, Beethoven aber und seinen warmen und melodiösen Nachfolgern, den Romantikern, können Sie nicht genug Herzenswärme, nicht genug Gewalt und Hoheit des Vortrags entgegenbringen; Beethoven zumal setzt die größte Seelentiefe, den erhabensten Geistesflug bei seinen Spielern voraus; er muß Sie erst zu sich hinanziehen, für ihn müssen Sie erst in sich selbst

groß und reich werden, ehe Sie ihn verstehen und wiedergeben können. Drohete Ihnen bei den Klassikern die Versuchung taktstrenger Nüchternheit, so liegt hier, bei den Romantikern, die Gefahr nahe, vor Schwung und Ueberschwang der Gefühle alle Festigkeit der Form zu verlieren und die ohnehin schon schwankende Anlage in's Zerfahrene zu verschwemmen. Jeden Augenblick das Tempo zu wechseln, ganz nach eignem Einfall schleppend zu werden, vor Gefühlsseligkeit zu zerfließen, als ob's keinen Takt, keinen Rhythmus gäbe, der den Körper und Gang des Tonstücks zusammenhält — diesem Fehler können Sie in der aufsichtslosen Dilettantenwelt unzählige Male begegnen. Nach Vorschrift rhythmisch und doch seelenvoll zugleich zu spielen, ist hier am Schwersten. Am Wenigsten endlich wird Ihre Seeleninnigkeit der Salonmusik schaden, weil sie am Wenigsten davon in sich hat. Bei den obigen Meistern haben Sie Mühe, zu deren Gefühlsgehalt hinanzuwachsen und ihn im Vortrage zu erschöpfen; an der Salonmusik dagegen müssen Sie zum rettenden Wohlthäter werden, der aus seinem eignen Innern ihr erst mittheilt, was ihr fehlt, der überhaupt erst etwas aus ihr macht, soll sie, die oberflächliche, nur stellenweise seelisch auf ihre meist sinnlichen Bewunderer wirken.

Endlich ist Ihre Gefühlswärme das einzige Sicherheits- und Rettungsmittel in zwei speciellen Fällen, deren ich hier schließlich um ihrer praktischen Wichtigkeit willen ausdrücklich gedenke. Einmal nämlich werden Sie nur vermittelst Ihrer Sympathie allen guten Klavierkompositionen eine immer gleiche Theilnahme bewahren und jener Gefahr überhoben sein, worüber man die meisten Spieler klagen hört: daß nämlich der erstmalige Vortrag eines Stückes in der Regel am Besten gelinge, während die zweite, dritte Wiederholung u. s. w. merkbar dahinter zurückbleibe.

Es liegt im Wesen der Menschennatur und ist deshalb auch eine allgemeine Wahrnehmung, daß die Wiederholung einer Thätigkeit gegen die frische Rüstigkeit der ersten Ausführung absticht. Auch beim Klavierspiel ist die Aufmerksamkeit auf die Komposition

wie auf die Ausführung im Wiederholungsfalle nicht mehr die gespannte, der Kraftaufwand nicht mehr so ungebrochen, das Interesse nicht mehr so warm, als beim ersten Male; und eine gar zu häufige Wiederholung wird Sie zuletzt selbst gegen ein anfängliches Lieblingsstück lau stimmen: Sie legen es allmälig bei Seite, um es todtzuschweigen und zu vergessen. Gegen diese Erkältung schützt Sie einzig der künstlerische Akt der vollen Gemüths- und Phantasiereproduktion, jenes immer erneuerte Sich-Hineinleben in das Tonstück, jenes immer tiefer erfassende Nachempfinden seines seelischen Gehalts — ganz so, wie der Schauspieler bei jeder neuen Darstellung seiner Rolle, mit völligem Vergessen seines eignen, meist ganz anders gearteten Ich, sich immer wieder mit ungetheilter Phantasie- und Willensenergie in den darzustellenden Charakter versetzen und aus diesem lebendigen Innenbilde heraus seine Rolle zu gestalten, den vorgezeichneten Helden leibhaftig bis zur höchsten Lebenstreue zu verkörpern hat. Nur diese innerste Vergegenwärtigung der Aufgabe, dies gesammelte Aufgebot aller seiner Seelenkräfte hebt den Schauspieler bei jeder neuen Aufführung eines Drama's immer von Neuem auf die Höhe seines Ideals und läßt ihn immer wieder als denselben Helden oder Lustigmacher erscheinen, der er nach der Idee des Stückes sein muß. Diese innere Reproduktion des Objekts aus dem Gemüth ist nun auch Ihre Aufgabe für jede Wiederholung Ihrer Kompositionen. Ist Ihnen freilich ein Stück — und gerade oberflächliche Salonstücke unterliegen am Meisten dieser Gefahr — von Anfang an Nichts weiter gewesen, als eine mechanische Fingerübung voll anziehender Schwierigkeiten und von gefälligem Klange — was ja den meisten Spielern ihre Stücke nur sind —, dann hört allerdings das Interesse daran mit dem Momente auf, wo Sie das Stück sich bis zur Fertigkeit eingeübt haben und ohne Anstoß vortragen können. Soll aber Ihre Theilnahme länger vorhalten, so muß Auffassung und Spiel des Stückes von vornherein zugleich ein Gemüthsakt gewesen, Ihr Inneres

muß dafür warm geworden sein, Sie müssen in der Tonsprache des Komponisten zugleich Ihr eigenes Herz haben mitsprechen hören, Sie müssen, um es kurz zu sagen, mit dem Tonstücke verwachsen gewesen sein — dann wird es auch Ihr Eigenthum, ein Stück von Ihnen selbst bleiben, und kein Wechsel in Ihrer äußern Existenz, keine auch noch so häufige Wiederholung wird Ihr Herz davon entfremden. Es bleibt Ihnen für immer theuer, Ihr ganzer innerer Mensch legt sich bei jedem Male von Neuem hinein und redet mit aus seinen Tönen.

Und noch für einen andern Zweck — für den Sie es wahrscheinlich nicht vermuthen — bedürfen Sie der vollen Mitempfindung der Komposition: ich meine für die Begleitung des Gesanges. Nichts können Sie häufiger hören, als Geringschätzung gegen die Begleitungspartie beim Liedervortrage am Klavier. Das sei ja, meint man, doch nur eine etwas voller klingende Zugabe zum Gesange, eine willkommene Unterstützung des unsichern Sängers, im Grunde aber doch nur ein gleichgültiger Nebenläufer neben der melodieführenden Singstimme, der ebenso gut wegbleiben könne. Daher denn auch die laue, saloppe Behandlung des Klavierakkompagnements, selbst in den Händen sonst meisterlicher Spieler, daher vor Allem der nur korrekte und saubere, im Uebrigen aber völlig seelen- und affektlose Vortrag, Alles genau nach der Vorzeichnung, Alles rhythmisch streng und straff im Takt, aber ohne jegliches Verständniß vom Gesange, ohne jegliches Mitgefühl mit dem Seelenleben der Gesangkomposition. Denn auch die Begleitung jedes guten Liedes ist Seelensprache, ist ein Tongemälde dessen, was die dünne Singstimme allein nicht sagen kann: mitklingende Stimmen im Gemüthe des Helden, die Umgebung der lyrischen Situation, begleitende Naturbewegungen und Naturlaute, ja der ganze dunkle Hintergrund der Seele, der sich hinter dem dichterischen Vorgange ahnungsvoll aufthut — diese malt die Begleitung. Diese mitwirkenden Faktoren der Situation aber sind mit der eigentlichen Begebenheit,

mit dem Gesange selbst so sehr ein Ganzes, daß sie auch klanglich die vollste Einheit mit dem Gesange, die feinfühligste Uebereinstimmung mit den Vortragsnüancen des Sängers wiederspiegeln müssen. Wie die Begleitung als ein Erguß mit der Singstimme zusammen gedacht und erfunden sein muß, so müssen auch Singstimme und Begleitung zu demselben einen Strome zusammenfließen: die Begleitung muß das Lied, nur — ohne Worte sein. Dies leise Belauschen der Gesangsschattirungen, dies sympathische Mitgehen mit dem Sänger durch alle Wechsel und Wege des gefühlvollen Vortrags, das gesangähnliche Spiel auch noch der bloß instrumentalen Vor-, Zwischenspiele u. s. w. — das eben ist's, was so wenige Klavierspieler verstehen und weshalb selbst Meister des Spiels eine werthvolle, höchst malerische Begleitung in empörender Mißachtung herunterleiern. Sie, mit warmem Gefühl in der Brust, mit seelenvollem Vortrag schon am Klavier allein, werden auch zum Gesange ein sympathischer und deshalb dem Sänger selbst willkommner Begleiter sein, der dessen lyrisches Tonbild durch seine instrumentale Zugabe zum ergreifend wahren Seelengemälde vervollständigt. Sind Sie selbst Sänger, so werden Sie dieser idealen Erwartung noch sichrer entsprechen. Aber auch ohne diesen Vorzug wird die Sympathie mit dem Seelengehalte der Gesangkomposition Sie wenigstens vor dem Fehler rhythmisch kalter und todter Steifheit schützen — dem schlimmsten, der dem Sänger wie dem Spieler begegnen kann.

Eine noch junge Manie der heutigen Musikpraxis, die halb aus einer gewissen Großthuerei, halb aus dem berechtigten Wunsche entspringen mag, zu etwa begehrten Klaviervorträgen jeden Augenblick gerüstet zu sein, macht noch einen kurzen Nachtrag zu dem Bisherigen, außerhalb unseres eigentlichen Gegenstandes nöthig:

ich meine das Auswendigspielen, das vermuthlich auch Ihnen schon manchmal als äußerst wünschenswerth gepriesen und wohl selbst so erschienen sein mag.

Zunächst Sache eines glücklichen Gedächtnisses, kann die Fähigkeit zum Auswendigspielen von Unbegabten nicht erzwungen, von besser Begabten aber geübt und gekräftigt werden, wie sie ja denn bekanntlich von modernen Virtuosen zu staunenerregender Stärke gesteigert worden ist, so daß sie selbst im bescheidenen Privatdilettantismus — abermals ein vorwurfsvolles Zeugniß für die äußerliche Kunstauffassung unserer Tage — fast für das lohnendste Ziel alles Unterrichts und Selbststudiums gilt, ja geradezu für die Legitimation wahrer Musikbegabung überhaupt. Dennoch wiederhole ich: das Auswendigspielen ist Sache des Gedächtnisses, aber keine Bürgschaft für speziell musikalische Anlage, so wenig es schon dichterisches Talent verräth, wenn Jemand leicht Gedichte auswendig lernt und mit Emphase deklamirt. Nur die Fähigkeit, Formen aufzufassen und nachzubilden, spricht aus beiden Leistungen, dem Instrumentalspiel wie der Gedichtrecitation; auch ein gewisser Grad von Seelenverwandtschaft zwischen dem Vortragenden und dem Kunstobjekt, eine gewisse Mitempfindung mit dem Gehalt des Gedichtes wie des Musikstücks kann dabei eingeräumt werden — aber Tiefe für die eigentlich romantischen Seiten, für das Unendliche und Unaussprechbare der Musik — worin wir allein erst wahrhaft musikalische Befähigung erkennen — diese seelische Seite ist durch das Auswendigspielenkönnen noch keineswegs garantirt. Eins nur — ein ebenso technisches wie ästhetisches Moment — ist dabei den Lobrednern zuzugeben: daß nämlich die ausschließliche Richtung auf die Tastatur, ohne mit den Augen an's Notenblatt gefesselt zu sein, dem Vortragenden erst die volle und letzte Herrschaft über die Schwierigkeiten der Technik ermöglicht, den Zuhörern — falls der Spieler ganz Herr der Komposition ist — den Hochgenuß vollkommenster Unabhängigkeit desselben bis zur Täu-

schung der gottbegeisterten Improvisation bietet, die im Augenblicke des Spiels erst erfindet, was sie spielt. Erst, wenn der Spieler ohne Notenblatt vor dem Instrumente sitzt, fühlt er sich ganz frei, ganz Machthaber über den Vortrag, zweiter Schöpfer der Komposition, deren stummen Zügen er erst Leben einhaucht; ja es sieht aus, als flöge ihm das Gespielte erst in demselben Augenblicke zu. Da man nicht sieht, von wannen und durch welche Hebel, so liegt dem phantasievollen Zuhörer die fromme Illusion einer göttlichen Offenbarung nahe. Es geht etwas wie Wehen des Heiligen Geistes durch den stillen Raum und läßt sich erleuchtend auf den begnadeten Künstler nieder, der nun, wie unter höherm Beistande, das Wunder einer vollendeten Produktion spielend vollzieht. Menschlicher betrachtet und mit Hinblick auf ein anderes Kunstgebiet gleicht er dem Rhetor oder Deklamator einer Dichtung, der, ohne Buch, die Hände für die unterstützende Gestikulation des Vortrags frei behält, während der gewöhnliche Spieler vom Notenblatt, ganz wie der bloße Vorleser aus dem Buche, sich in seinem Pathos gebundener sieht. Anderseits aber, beim Spiel von Noten, hat der Zuhörer auch wieder das wohlthuende Gefühl, daß der Spieler an der Handleite der Komposition nicht stecken bleiben kann und — was noch schwerer in's Gewicht fällt — den Eindruck, daß man wirklich die Komposition und nicht etwa ein untergeschobenes inhaltloses Phantasiestück zu hören bekomme. So hat jede der beiden Vortragsweisen ihre Vorzüge; aber das überwiegend künstlerische Moment bleibt die Unabhängigkeit und Vollgewalt des notenlos Spielenden. Dagegen hat das Publikum sich zu hüten, daß es nicht seine Bewunderung vor dem eminenten Gedächtniß des Spielers mit der Meisterschaft des Vortrags selbst verwechsele, sonst wird schließlich der gute Kopf des Spielers beklatscht, selbst wenn die musikalische Leistung zu wünschen ließ. Der völlig unbefangene Zuhörer aber hält sich wirklich nur an den musikalischen Theil der Produktion und beurtheilt diese rein sachlich, gleichviel,

ob vom Blatt oder aus dem Kopf gespielt wurde. Auch mit dem Notenblatt vor Augen kann die Leistung vollendet sein, und nur der Eindruck ist nicht der absolut freie und beherrschende, nicht der inspirationsähnliche, wie im andern Fall.

Zu streben also nach der Kunst des Auswendigspielens rathe ich Ihnen nicht, da sie nicht eigentlich musikalischen Werth hat, sondern nur den ästhetischen des Eindrucks, und da Ihnen vielleicht nicht einmal die Gabe eines starken Gedächtnisses verliehen ist. Fassen Sie dafür lieber das äußerlich genommene „par coeur" der Franzosen deutsch innerlich: „Durch Herz" und Seele lassen Sie sich die Komposition gehen, aus dem Gemüthe heraus spielen Sie dieselbe und ergreifen Sie damit die Herzen der Hörer — so erfüllen Sie die höchste Künstlerpflicht, auch — ohne par coeur.

Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.

A. Bearbeitungen für Pianoforte zu vier Händen.

Serie I enthaltend:

W. A. Mozart's Clavier-Concerte, Clavier-Quartette und Clavier-Quintett für Pianforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Neue billige Ausgabe. 25 Nummern in 22 Lief. Subscriptionspreis jeder Lief. für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Band	Nr.	Preis
I. Band geb. $3^1/_2$ Thlr.	Nr. 1 in Es-dur	27 Ngr.
	Nr. 2 in D-moll	24 -
	Nr. 3 in C-moll	24 -
	Nr. 4 in C-dur	1 Thlr.
	Nr. 5 in A-dur	1 -
	Nr. 6 in D-dur	27 Ngr
II. Band geb. $3^1/_2$ Thlr.	Nr. 7 in B-dur	24 -
	Nr. 8 in G-dur	24 -
	Nr. 9 in B-dur	27 -
	Nr. 10 in C-dur	1 Thlr.
	Nr. 11 in F-dur	24 Ngr.
	Nr. 12 in B-dur	24 -
III. Band geb. $2^1/_2$ Thlr.	Nr. 13 in Es-dur	18 Ngr.
	Nr. 14 in A-dur	18 -
	Nr. 15 in D-dur	21 -
	Nr. 16 in C-dur	21 -
	Nr. 17 in F-dur	21 -
IV. Band geb. $2^1/_2$ Thlr.	Nr. 18 in Es-dur	21 -
	Nr. 19 in Es-dur	21 -
	Nr. 20 in C-dur	18 -
	Nr. 21 in F-dur	18 -
	Nr. 22 in B-dur	18 -
V. Band geb. $1^1/_2$ Thlr.	Nr. 23. Quartett in G-moll	18 Ngr.
	Nr. 24. Quartett in Es-dur	18 -
	Nr. 25. Quintett in Es-dur	12 -

Serie II enthaltend:

L. van Beethoven's Concerte für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Neue billige Ausgabe. 7 Nummern in 7 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

	Nr.	Werk	Op.	Preis
Vollständig in einem Bande gebunden 4 Thlr.	Nr. 1.	Erstes Clavier-Concert in C-dur,	Op. 15	27 Ngr.
	Nr. 2.	Zweites Clavier-Concert in B-dur.	Op. 19	24 -
	Nr. 3.	Drittes Clavier-Concert in C-moll.	Op. 37	27 -
	Nr. 4.	Triple-Concert in C-dur.	Op. 56	$1^1/_5$ Thlr.
	Nr. 5.	Viertes Clavier-Concert in G-dur.	Op. 58	27 Ngr.
	Nr. 6.	Violin-Concert in D-dur.	Op. 61	27 -
	Nr. 7.	Fünftes Clavier-Concert in Es-dur.	Op. 73	$1^1/_5$ Thlr.

Serie III enthaltend:

L. van Beethoven's Violin-Trios (und Serenaden) für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. 7 Nummern in 6 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

	Nr.	Werk	Preis
Vollständig in einem Bande geheftet 3 Thlr. gebunden $3^1/_2$ -	Nr. 1.	Trio in Es-dur. Op. 3	24 Ngr.
	Nr. 2.	Serenade in D-dur. Op. 8	15 -
	Nr. 3.	Trio in G-dur. Op. 9. Nr. 1	18 -
	Nr. 4.	Trio in D-dur. Op. 9. Nr. 2	18 -
	Nr. 5.	Trio in C-moll. Op. 9. Nr. 3	18 -
	Nr. 6.	Serenade in D-dur. Op. 25	18 -
	Nr. 7.	Trio (für Blasinstrum.) in C-dur. Op. 87	15 -

Serie IV enthaltend:

L. van Beethoven's Clavier-Trios für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Neue billige Ausgabe. 7 Nummern in 7 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

	Nr.	Werk	Op.		Preis
I. Band geheftet $1^1/_2$ Thlr. gebunden 2 -	Nr. 1.	Trio in Es-dur.	Op. 1.	Nr. 1	18 Ngr.
	Nr. 2.	Trio in G-dur.	Op. 1.	Nr. 2	21 -
	Nr. 3.	Trio in C-moll.	Op. 1.	Nr. 3	21 -

(Wird fortgesetzt.)

Serie V enthaltend:

Franz Schubert's Quartette für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Hübschmann. Neue billige Ausgabe. 6 Nummern in 5 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

	Nr.	Werk	Preis
Vollst. in einem Bande geb. 3 Thlr.	Nr. 1	in A-moll. Op. 29	18 Ngr.
	Nr. 2	in Es-dur. Op. 125. Nr. 1	15 -
	Nr. 3	in E-dur. Op. 125. Nr. 2	15 -
	Nr. 4	in G-dur. Op. 161	1 Thlr.
	Nr. 5	in B-dur. Op. 168	15 Ngr.
	Nr. 6	in D-moll. Op. posth.	1 Thlr.

Serie VI enthaltend:

Franz Schubert's Quintette und Octett für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Neue billige Ausgabe. 3 Nummern in 3 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Vollständig in einem Bande gebunden 2 Thlr.	Nr. 1.	Clavier- (Forellen-) Quintett in A-dur.	Op. 114	27 Ngr.
	Nr. 2.	Violin-Quintett in C-dur	Op. 163	27 -
	Nr. 3.	Octett in F-dur	Op. 166	1 Thlr.

Serie VII enthaltend:

L. van Beethoven's Violin-Quartette für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. 11 Nummern in 10 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

I. Band geheftet 2½ Thlr. gebunden 3 -	Nr. 1.	Quartett in F-dur.	Op. 18. Nr. 1 . .	15 Ngr.
	Nr. 2.	Quartett in G-dur.	Op. 18. Nr. 2 . .	15 -
	Nr. 3.	Quartett in D-dur.	Op. 18. Nr. 3 . .	15 -
	Nr. 4.	Quartett in C-moll.	Op. 18. Nr. 4 . .	15 -
	Nr. 5.	Quartett in A-dur.	Op. 18. Nr. 5 . .	12 -
	Nr. 6.	Quartett in B-dur.	Op. 18. Nr. 6 . .	12 -
II. Band geheftet 2½ Thlr. gebunden 3 -	Nr. 7.	Quartett in F-dur.	Op. 59. Nr. 1 . .	22½ -
	Nr. 8.	Quartett in E-moll.	Op. 59. Nr. 2 . .	18 -
	Nr. 9.	Quartett in C-dur.	Op. 59. Nr. 3 . .	18 -
	Nr. 10.	Quartett (Harfen-) in Es-dur	Op. 74 .	15 -
	Nr. 11.	Quartett in F-moll.	Op. 95.	15 -

Serie VIII enthaltend:

L. van Beethoven's Symphonien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Otto Dresel. 9 Nummern in 10 Lief. Subscriptionspreis jeder Lief. für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

I. Band geh. 2½ Thlr. geb. 3 -	Nr. 1 in C-dur.	Op. 21	15 Ngr.
	Nr. 2 in D-dur.	Op. 36	24 -
	Nr. 3 in Es-dur.	Op. 55 [Eroica]	1⅓ Thlr.
	Nr. 4 in B-dur.	Op. 60	27 Ngr
	Nr. 5 in C-moll.	Op. 67	27 -

(Wird fortgesetzt.)

Serie IX enthaltend:

Luigi Cherubini's Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Klage und Hugo Ulrich. 9 Nummern in 3 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Vollständig in einem Bande geheftet 1½ Thlr. gebunden 2 -	Nr. 1.	Anakreon . .	7½ Ngr.
	Nr. 2.	Demophon . .	7½ -
	Nr. 3.	Medea . . .	7½ -
	Nr. 4.	Elisa	7½ -
	Nr. 5.	Lodoiska . .	7½ Ngr
	Nr. 6.	Faniska . . .	7½ -
	Nr. 7.	Wasserträger .	7½ -
	Nr. 8.	Abenceragen .	7½ -
	Nr. 9.	Portugiesischer Gasthof	12 Ngr.

Serie X enthaltend:

W. A. Mozart's Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. 9 Nummern in 3 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lief. für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Vollst. in einem Bande geh. 1½ Thlr. geb. 2 -	Nr. 1.	Idomeneo	7½ Ngr.
	Nr. 2.	Schauspieldirector .	7½ -
	Nr. 3.	Entführung a. d. Serail	7½ -
	Nr. 4.	Titus	7½ -
	Nr. 5.	Figaro's Hochzeit	7½ Ngr.
	Nr. 6.	Don Juan . . .	7½ -
	Nr. 7.	Cosi fan tutte .	7½ -
	Nr. 8.	Zauberflöte . .	7½ -
	Nr. 9.	La vilanella rapita	7½ Ngr.

Serie XI enthaltend:

Franz Schubert's Clavier-Trios für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich u. A. 3 Nummern in 3 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lief. für d. Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Vollständig in einem Bande geheftet 1½ Thlr. gebunden 2 -	Nr. 1.	Trio in B-dur.	Op. 99 . .	27 Ngr.
	Nr. 2.	Trio in Es-dur.	Op. 100 . .	27 -
	Nr. 3.	Nocturne in Es-dur.	Op. 148	10 -

Serie XII enthaltend:

J. N. Hummel's Septett (Op. 74) für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von F. Gustav Jansen. 2 Lieferungen à 15 Ngr. In einem Bande geheftet 1 Thlr., gebunden 1½ Thlr.

Serie XIII enthaltend:

Franz Schubert's Clavier-Duos für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Albert Dietrich und Hermann John. 3 Nummern in 3 Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer der ganzen Serie 15 Ngr.

Vollständig in einem Bande geheftet 1½ Thlr. gebunden 2 Thlr.	Nr. 1. Rondeau brillant in H-moll. Op. 70. .	25 Ngr.
	Nr. 2. Fantasie in C-dur. Op. 159. . . .	27 Ngr.
	Nr. 3. Duo in A-dur. Op. 162.	25 Ngr.

Die Sammlung ist in Serien gegliedert, die allemal die zusammengehörigen Werke eines und desselben Meisters umfassen. Jede Serie ist somit ein für sich abgeschlossenes Ganze. Zur Erleichterung der Anschaffung erscheinen die einzelnen Serien nicht nur in Bänden, sondern auch in Lieferungen. Subscriptionspreis jeder Lieferung für die Abnehmer vollständiger Serien 15 Ngr. Die Annahme der ersten Lieferung einer Serie zum Subscriptionspreise verpflichtet zur Annahme der ganzen betreffenden Serie; der Subscriptionspreis von 15 Ngr. pro Lieferung gilt also nur für die Abnehmer vollständiger Serien. — Einzelne Nummern sind nur zu einem wesentlich höheren, wenn auch immerhin noch sehr mässigen Nettopreise apart zu haben.

A. Bearbeitungen als Duos für Pianoforte und Violine.

In einzelnen Nummern. Preis jeder Nummer nur 15 Ngr.

Joseph Haydn's Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Nr. 1 in Es-dur (mit dem Paukenwirbel).
Nr. 2 in D-dur (grosse).
Nr. 3 in Es-dur.
Nr. 4 in D-dur.
Nr. 5 in D-dur.
Nr. 6 in G-dur (mit dem Paukenschlag).
Nr. 7 in C-dur.
Nr. 8 in B-dur.
Nr. 9 in C-moll.
Nr. 10 in D-dur.
Nr. 11 in G-dur (militaire).
Nr. 12 in B-dur.

Joseph Haydn's Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Nr. 1 in G-dur.
Nr. 2 in D-moll.
Nr. 3 in C-dur.
Nr. 4 in B-dur.
Nr. 5 in D-dur.
Nr. 6 in Es-dur.

(Wird fortgesetzt.)

W. A. Mozart's Symphonien für Pianoforte und Violine, bearbeitet von Heinrich Gottwald.

Nr. 1 in D-dur.
Nr. 2 in G-moll.
Nr. 3 in E-dur (Schwanengesang).
Nr. 4 in C-dur (Jupiter).
Nr. 5 in D-dur.
Nr. 6 in C-dur.
Nr. 7 in D-dur.
Nr. 8 in D-dur.
Nr. 9 in D-dur.
Nr. 10 in C-dur.
Nr. 11 in B-dur.
Nr. 12 in C-moll.

W. A. Mozart's Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Hugo Ulrich.

Nr. 1 in G-dur.
Nr. 2 in D-moll.
Nr. 3 in B-dur.
Nr. 4 in Es-dur.
Nr. 5 in A-dur.

(Wird fortgesetzt.)

W. A. Mozart's Violin-Quintette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Nr. 1 in C-moll. — Nr. 2 in C-dur. — Nr. 3 in G-moll. — Nr. 4 in D-dur. — Nr. 5 in Es-dur.

GRAICHEN & RIEHL. LEIPZIG.

Schneider, Karl Ernst

Musik, Klavier und Klavierspiel kleine musik-ästhetische Vorträge

Leipzig 1874